ACANTILADO


Ramón Andrés
El mundo en el oído
El nacimiento de la música en la cultura

El Acantilado, 161
EL MUNDO EN EL OÍDO

RAMÓN ANDRÉS

EL MUNDO EN EL OÍDO

EL NACIMIENTO DE LA MÚSICA EN LA CULTURA

BARCELONA 2008 ACANTILADO

Publicado por
ACANTILADO
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 636 956
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

En la cubierta, *Lira da braccio* (1515) de D. Mancini

ISBN: 978-84-96834-31-6
DEPÓSITO LEGAL: B. 1618-2008

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

SEGUNDA REIMPRESIÓN *octubre de 2016*
PRIMERA EDICIÓN *enero de 2008*

CONTENIDO

¿Qué podemos aprender de esta historia? ¿Que una lira lleva más lejos que un arado o un martillo o un yunque?

JOSEPH BRODSKY,
Noventa años después XXVII

I

EL SONIDO DEL ORIGEN

OÍDO Y CONOCIMIENTO

En la apacibilidad de un paisaje lombardo del siglo IV, muy cerca de Milán, en la tranquila villa de Casicíaco, san Agustín escribió un tratado didáctico sobre música. En sus páginas se preguntaba cuál era el principio y la sustancia de esta ciencia, en qué consistía: ¿en «el arte del movimiento ordenado»?, ¿en la ciencia de modular, es decir, de 'mover bien' el sonido, eso que los antiguos griegos llamaban *metabolé*? Cuando al inicio de la obra el maestro solicita a su discípulo una adecuada definición de música, éste le responde, sincero: «No me atrevo». Pasados los capítulos, sin embargo, el autor de las *Confesiones* afirmará que el alma busca en los sonidos igualdad y semejanza.[1] Quizás sea la música, pues, la propiciadora del encuentro interior de cada uno. Asistimos aquí a una concepción de la música como espejo de los actos y del sentir humanos, como reflejo de un estar en la Tierra. Sin embargo, ese mismo cuestionamiento agustiniano cabría hacerlo hoy. ¿Qué es la música?, y, sobre todo, ¿qué lugar ocupa entre nosotros?

Aunque lejano en el tiempo, debe considerarse un arte joven, si por joven entendemos unos cuantos milenios. Contrariamente a lo ocurrido en otras disciplinas, tuvo su primer cometido como elemento de comunicación, instrumento imitativo de la naturaleza y a la vez generador de un lenguaje que revela la idea de un más allá. No obstante, lo que incidió primeramente en el ser humano y en su constitución del entendimiento fue el sonido, y no así la organización del mismo, que obedece a un proceso tardío. Por tal razón, el oído—el sentido enteramente desarrollado en el nacimiento y también el que más datos ha facilitado sobre la vida intrauterina—se considera un elemento sensorial determinante en la forma-

[1] *La música* XIV, 44, en *Obras completas* XXXIX, Madrid, 1988, p. 344.

ción de la conciencia, un sistema que contribuye a construir un ser perceptivo, que existe en tanto que es capaz de escuchar, no importa si el viento o el desgajarse de una rama. Oír, escuchar, es presentir, y presentir conduce a pensar.

Cabe reflexionar por qué tan sagazmente Friedrich Nietzsche (1844-1900) concluía que el oído era el órgano del miedo, fuente de la imaginación, familiarizado con la tiniebla interior: «A la luz, el oído es menos necesario. Por eso el carácter de la música, como un arte de la noche y la penumbra».[2] Quizás la explicación estribe en que el oído, esa antesala de la música, goza de una capacidad primordial para captar mundos todavía desconocidos, no formulados por la palabra, no conceptualizados. Un zumbido, el silbido del viento, el retumbar del trueno, el merodeo de unos pasos, el estallido del mar, aportaron—aportan—una ancestral forma de zozobra, una tensión psicológica que en el seno humano se transforma en premonición, en un estar alerta: el sonido nos crea como individualidad, y la música como parte de la colectividad. De ahí que la combinación de sonidos y la ordenación de sus distintas alturas, es decir, el lenguaje articulado en el que se convierte la música, haga del hombre un ser comunicante, capaz de decir «yo», pero también «nosotros».

En un libro ya clásico, Marius Schneider ponía de relieve que en las culturas de cierto desarrollo la percepción auditiva disminuía en beneficio de lo visual, mientras que en las más primitivas el poder acústico—muy ligado a la evolución de los rituales—fue predominante. Así, el vocabulario estaba estrechamente hermanado con el valor sonoro de cada palabra.[3] Pero mientras el lenguaje era el encargado de fijar

[2] *Aurora* IV, 250.

[3] *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, 1958; reimpr., Madrid, 1998. Véanse especialmente las pp. 43-45 y 152-163.

el concepto, fueron la evocación y la trascendencia las que seguían perteneciendo y originándose en un plano considerado superior, el de la sonoridad. Este estudioso subraya que para el cazador primitivo el oído era el sentido más importante, ya que le proporcionaba un mayor radio de acción en sus maniobras de búsqueda, y se ha preguntado por qué la escucha con los ojos cerrados no sólo agudiza la percepción auditiva, sino que la hace más honda, más inteligible y nítida en nuestro interior; de ahí la larga tradición que observa un sinnúmero de músicos ciegos, tan frecuentes ya, como así encontraremos, en las culturas musicales de Egipto y Oriente. Hay mucho de verdad y acierto en este aforismo de Elias Canetti: «El oído, no el cerebro, como sede del espíritu (Mesopotamia)».[4]

Es notorio, al decir de Schneider, que el formalismo moderno, cuyo punto de partida se halla en la filosofía griega, y sobre todo en Aristóteles, desautorizó y anuló en gran medida el pensamiento de anteriores civilizaciones, con lo cual, según expresión suya, se arrebató al ser humano el pensar acústico. De los misterios o actos celebrados secretamente, como los de Eleusis en honor de Deméter, la diosa maternal de la Tierra, la generadora de los cultivos y la cantora del trigo, procede el vocablo *mystikós*, que venía a significar algo cerrado, vedado a los no iniciados. Las plegarias y las músicas que de allí se elevaban no debían propagarse más allá de los lindes de la restringida comunidad ni llegar a oídos ajenos; esa ocultación formaba parte determinante del ritual. No es por otra razón que la palabra «misticismo» tiene su raíz en el término indicativo de un gesto: llevarse el dedo a los labios en señal de silencio y secreto, una acción que en griego se conocía como *músein*.

María Zambrano refiere que la escucha de Apolo en el templo de Delfos parecía situar «el oído divino en el centro

[4] *La provincia del hombre*, Barcelona, 1982, p. 233.

del mundo», ese oído que como órgano o sentido, dice, es el que se emplea o «ejerce» de un modo más intermitente: «en el escuchar se da lo más penetrante y hondo de la atención, la decidida atención que el ejercicio de la vista no requiere».[5] ¿Sería aventurado concebir el oído como el eje del ser humano? En un tratado escrito bajo el nombre del legendario Hermes Trismegisto se razona que aquel que escucha debe tener el oído más veloz «que la palabra del hablante».[6]

La mayoría de diccionarios definen la inteligencia como la acción más o menos rápida de comprender una situación o un concepto, pero a menudo «ese concepto» parte de la sensación auditiva, más que visual, para convertirse de inmediato en conocimiento y memoria, es decir, en una elaboración interior propiciada por la sonoridad. La inteligencia es ante todo saber oír y escuchar, esto es, asimilar. En la sentencia de Marcos se dice que quien tenga oídos que oiga y, en cambio, no se apela a la vista para confirmar una realidad.

Una de las representaciones de la «Inteligencia» contenidas en la *Iconología* de Cesare Ripa, en su edición sienesa de 1613, describe esta cualidad con una figura femenina que sostiene con la mano izquierda una especie de tablilla «repleta de inscripciones», mientras que la derecha sujeta un laúd, mostrando así que la inteligencia nace por lo común del estudio y la experiencia, y la música es, según se desprende, una fuente de dicho don. Y de esta forma el mismo autor, al referirse a la «Sabiduría humana», presenta a un muchacho desnudo «con cuatro manos y cuatro orejas», en alusión a la creencia de los lacedemonios, que vindicaban escuchar detenidamente los consejos ajenos. El joven lleva una flauta en una de las manos de la derecha. Y es revelador que los egipcios de la Antigüedad simbolizaran el oído con una liebre,

[5] «Apolo en Delfos», en *El hombre y lo divino*, México D. F., 1986, p. 337.

[6] *La llave*, 17.



1. Cesare Ripa, *Iconología*, «Sabiduría humana» (1613).

dando a entender la rapidez y sensibilidad de este sentido, y de igual manera Ripa comenta que en la cultura del país del Nilo se acostumbraba a pintar una oreja de toro en señal de vigilancia y atención, pues éste permanecía siempre alerta al mugido de las vacas para el apareo, significando ello la necesidad de escuchar «con toda diligencia».[7]

Oír sirve para sancionar el ahora y predecirlo. En una fábula griega narrada por Apolodoro[8] (siglos I-II d. C.) se cuenta que Melampo tenía frente a su casa una encina que con el tiempo acabó convirtiéndose en un nido de serpientes, y comoquiera que sus fámulos las mataron y él, por contra, cuidó

[7] *Iconologia di... nella quale si descrivono diversi imagini di Virtú, Vitii, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, Fiumi, Tutte le parti del Mondo, ed altre infinite materie. Opera utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, ed ad'ogni studioso...* Siena, 1613; trad. cast., *Iconología de... en la que se describen diversas imágenes de virtudes, vicios, afectos, pasiones humanas, artes, disciplinas, humores, elementos, cuerpos celestes, provincias de Italia, ríos, todas las partes del mundo y otras infinitas materias. Obra útil para oradores, predicadores, poetas, pintores, escultores, dibujantes, y para todos los estudiosos en general...* Madrid, 1987, vol. I, p. 533, y vol. II, pp. 280-281 [3.ª reimpr. 2002].

[8] *Biblioteca mitológica* I, 97.

de las crías de los reptiles, tuvo su recompensa, pues una vez crecidas, aprovechando el sueño de aquel héroe, se ponían en sus hombros y le purificaban los oídos con la lengua. Una de las veces despertó, asustado, al comprobar que entendía de manera diáfana el gorjeo de los pájaros mientras volaban por encima de él, y quedó sorprendido al reconocer que en aquellos cantos aprendió a adivinar el futuro de los hombres. Y así, merced a esta sensibilidad de lo audible, conoció la medicina y la mejor manera de filtrar las impurezas de los enfermos, y usó de la magia y de la danza para salvar de la locura a unas muchachas, hijas de Preto, que reinaba en Argos.

Es común encontrar en los escritos sagrados hindúes la expresión *śruti*, que significa 'audición', 'lo oído', como símbolo de la revelación suprema y acto que muestra la verdad intemporal. Y así *śritá* tiene el sentido de «estar inclinado», esto es, en posición de escuchar. El *ākāśa* de la literatura expresada en el Vedānta, que refiere el éter, el vacío, el espacio, es el reino acústico en el que vive el ser. En la Chandogya Upaniṣad, escrita a mediados del I milenio a. C., se afirma que el miedo a la muerte «hizo entrar a los dioses en el sonido»—de ahí la inmortalidad—, y se declara que la esencia del hombre es de la palabra, como la palabra lo es del himno y del himno lo es el canto. Y de este modo se asevera que la sonoridad es alimento, y que la Luna tiene un sonido como lo tiene asimismo el mundo y el viento, el Sol, el fuego, el *ātman*.[9] Y así, avanzados unos capítulos, se viene a afirmar que el Sol es la miel de los dioses; el Cielo es la rama, y la atmósfera el panal y las abejas que se conjuntan en el sonido.[10] La primera palabra de la expresión de la fe judía en la unicidad de Dios, tal como se lee en el Deuteronomio (6, 4) es *semá*, esto es, «escucha».

[9] Prapāṭhaka 1, Khanda XIII. En la filosofía upaniṣádica el término *ātman* describe el principio espiritual individual.

[10] Prapāṭhaka 3, Khanda I.

En la Tablilla VIII de la sumeria *Epopeya de Gilgamesh*, procedente del III milenio a. C., el héroe llora la pérdida de su amigo Enkidu, se duele de su muerte, quiere ofrecerle una flauta de cornalina, pero el centro narrativo del lamento parece apoyarse en que el difunto ya no le oye. ¿Qué sueño se ha apoderado del rudo pastor? ¿Qué ha sucedido para que no le llegue ya su voz?

> ¡Amigo mío, mulo errante,
> onagro montaraz, pantera de la estepa;
> Enkidu, amigo mío, mulo errante,
> onagro montaraz, pantera de la estepa!
> ¡Fuimos a una y escalamos [la montaña];
> capturamos el Toro del Cielo [y lo matamos];
> abatimos a Humbaba,
> [que vivía] en el Bosque de los Cedros!
>
> Y ahora, ¿qué sueño te ha arrebatado
> para que en ti te hayas perdido
> y ya no me oigas?[11]

Las páginas del *Libro tibetano de los muertos*, atribuido a Padma Sambhava (posiblemente en el siglo VIII d. C.), instruyen que en el momento de la muerte, cuando todavía la conciencia del fallecido deambula por el canal central del sistema nervioso, se deberá repetir una oración al recaudo de su oído con la finalidad de implantarla en su mente. A través de una escucha se consigue llegar a un interior sin tiempo, es decir, el propio del que abandona el mundo. Se trata de un camino de liberación cuyos primeros recodos se adentran en un espacio configurado por la sonoridad. El que conocemos como *Libro tibetano de los muertos*, cuya denominación fue dada por su primer editor W. Y. Evans-Wentz (1878-1965) en 1927, tiene, sin embargo, un título original, sumamente

[11] *Epopeya de Gilgameš, rey de Uruk*, Madrid, 2005, p. 222.

revelador para nosotros: *Bardo Todol* (*bar.do'i.thos.grol*), esto es, *Liberación por audición en el estado intermedio.*

Cuanta menor es la capacidad de discernimiento del oído, menor es la autonomía de nuestros actos. La pérdida de oído, la sordera o *surditas*, que en Roma se aplicaba irónicamente a los solitarios y apartadizos, incide en una desconexión de la realidad inmediata, propicia el alejamiento y la nostalgia de un mundo perdido al que ya no es posible retornar. De hecho, *absurdus* tenía los significados de «sonido falso» y «disonante», atribuido a alguien intempestivo y que desentona con las costumbres de su tiempo. En una azora coránica se observa como prueba en la creencia de un Dios único la acción de poner un velo en el corazón y «dar sordera a los oídos».[12] Martin Heidegger (1889-1976) reparó en el hecho de que cuando decimos que no hemos oído bien, en realidad estamos señalando que no hemos «comprendido».[13]

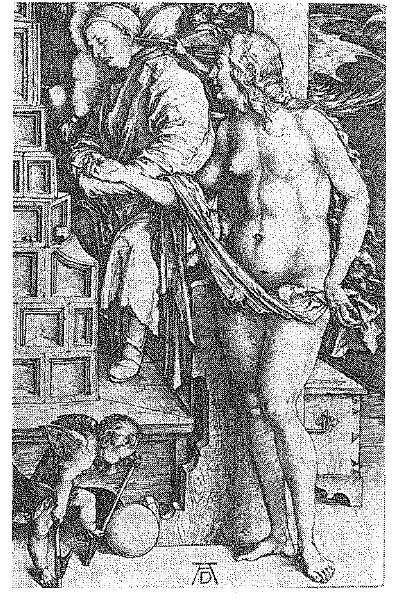
Es notorio que la falta de visión puede generar, en el mejor de los casos, claro está, la creación de un denso mundo interior como el que permitió a John Milton (1608-1674) observar a Adán sereno ante el Caos, o a Johann Sebastian Bach (1685-1750) trazar un contrapunto con el que emular la concordancia de los cuerpos en el vacío, tal como ocurre en bastantes de sus fugas. Resulta del todo natural que compositores como Ludwig van Beethoven (1770-1827) o más tarde Bedřich Smetana (1824-1884), aquejados por la sordera, se sumieran en la melancolía, lo mismo que el acre Jonathan Swift (1667-1745).

Recibir una melodía grata, destinada a atemperar el conducto auditivo para anular los silbidos o acúfenos, constituía una parte de los antiguos remedios contra el llamado «humor negro», bilis negra, *mélas kholé.* La figura del afectado de

[12] Corán, Azora VI.

[13] *Sein und Zeit*, Tubinga, 1927; trad. cast., *El ser y el tiempo*, V, B, 35, México D. F., 1980 [3.ª reimpr.], p. 182.

melancolía (*mélaina kholé*) que escucha apoyado en su palma abierta o sobre el puño para conseguir una mejor audición, es la protagonista de una amplia y extendida iconografía, intensa entre los siglos XV y XVII, que simboliza el dolor de un alma áspera y desavenida.



2. Alberto Durero, *El sueño del doctor* (1497-98)

Comoquiera que el continuo pitido en el oído izquierdo se contemplaba entre los síntomas melancólicos, los artistas se aplicaron en la expresión de dicha creencia, y de esta forma aparece en el célebre grabado de Alberto Durero (1471-1528) *Melancolía I*, o en el inquietante *Cristo sentado sobre la Cruz* que Hans Holbein el Joven (h. 1497-1543) dibujó hacia 1519. Es persuasivo que el mismo Durero, como indicación de los referidos zumbidos óticos, reproduzca en *El sueño del doctor* (1497-98) una demoníaca figura atizando un fuelle dirigido al oído del anciano, que permanece ajeno en su dormitar.

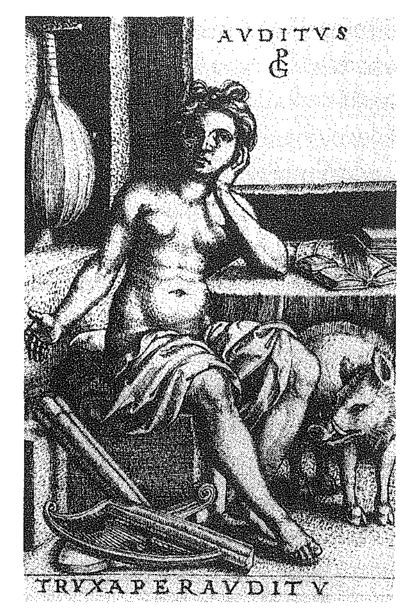
El despertar del inconsciente al sonido del mundo llegará a convertirse en lo que hoy entendemos por música, fruto de esa ósmosis acústica que se produce entre el adentro y el afuera, y efecto de la observación de cómo la materia sonora, ahormada o no en una estructura, deviene un modo de relación y organización humanas, una puesta en común de lo inexplicable. A través de la música, en efecto, lo desconocido puede convertirse, no sabemos cómo, en un fenómeno colectivo y «comprensible». Cuando el lenguaje abstracto pierde

una parte de su indeterminación, ciertamente, se transforma de inmediato en un símbolo abierto, que se formaliza y adapta a la naturaleza y al ideario de cada civilización.

Es sugerente observar cómo este arte cumple un itinerario paralelo al de nuestro desarrollo intelectivo y espiritual, y cómo traza, al mismo tiempo, un arco que abarca desde las más primitivas instancias del hombre prehistórico que entrechocaba unas piedras, unos palos, o frotaba unos huesos, hasta llegar al aislamiento del compositor en los albores del siglo XXI, convertido en un autor de depuradas y a veces complejas partituras que escribe a sabiendas de que no será escuchado y de que, consiguientemente, su trabajo interesa a una minoría cada vez más exigua. Ese «ya no nos necesitan», sancionado por un maestro como György Ligeti[14] (1923-2006), se diría que ejemplifica y rubrica un ciclo de milenios en el que la música ha sido un testigo privilegiado, desde las primeras ceremonias iniciáticas a las fastuosas danzas palaciegas del Renacimiento; desde la exaltación de las paradas militares de los césares hasta constituir una costumbre como el tañido íntimo de un instrumento que suena en el hogar.

La forma dialogante de la sonata, la tensa discordia de la sinfonía romántica, la emisión electrónica de una onda sonora, resultan, en el fondo, expresiones de una misma voluntad creadora. Y dicho recorrido milenario comprende el punto de partida de la observación acústica de los hombres primitivos, que conducirá, con el transcurrir de los tiempos, a la especulación sobre la desintegración del sonido efectuada mediante sistemas electroacústicos e informáticos en los siglos XX y XXI.

[14] «Pensées rhapsodiques sur la musique en général et sur mes propres compositions en particulier», en *Neuf essais sur la musique*, Ginebra, 2001, p. 25.



3. Georg Pencz, *Los cinco sentidos* («El oído») (h. 1545)

Esto explica un proceso cultural extraordinario, una singladura de indecible riqueza, aunque siempre guiada por un flujo común: a pesar de la evolución o desarrollo formal, a pesar de los distintos grados de recepción y percepción musicales mostrados por el ser humano como individualidad y también como miembro de la colectividad, el arte de los sonidos permite una valoración e ideación que va más allá del tiempo y de las consideraciones estéticas de cada época.

Lo mismo que el silencio, la música es un fragmento de nuestro origen. En ella no es posible establecer paralelismos como sucede en otras disciplinas artísticas, caso de la arquitectura, ya que el proceso que nos hizo habitantes de las cuevas, y con el paso de los siglos a ocupar un lugar en las casas de volumetría abstracta, no es parangonable, puesto que el concepto de espacio está en concordancia con la necesidad y el deseo físico de protección y de afirmación en un contorno, en tanto que el sonido lo está con el inconsciente y lo inaprensible y en relación con los primeros fundamentos de una memoria atávica.

En la consideración de la «eternidad» de la música que se desprende de la actividad del Universo, y en contraste con otras ciencias, Martianus Capella (siglos IV-V d. C.) dirá en *Las nupcias de Filología y Mercurio* que la arquitectura y la medicina, por poner un ejemplo, únicamente guardan

concordancia con las cosas «mortales y terrenas», y que por esa misma causa nada tienen que ver con el Cielo (*nec cum aethere quicquam habent superisque confine*) y por lo tanto con la esencia última del arte que conjuga los sonidos.[15]

¿No refieren lo mismo Sexto Empírico (180-220 d. C.) y John Cage (1912-1992), dos hombres de alejada época como lo están la hoz y la mecanización agrícola? El primero, filósofo escéptico, señaló en *Adversus mathematicos* o *Contra los profesores*, en el capítulo dedicado a la música y los músicos, que «el tiempo no es nada, y por ello tampoco los pies, ni los ritmos, ni la ciencia de los ritmos».[16] Diecisiete siglos después, en uno de sus escritos Cage afirmará que «en realidad no hay nada que decir acerca del ritmo porque el tiempo no existe».[17] Estamos ante una afinidad de pensamiento que excede lo cronológico, puesto que la música es la más sorprendente esencia común a quienes tienen la propiedad de escuchar el pasado como un ahora, esto es, de convertirlo todo en presente.

ESCUCHAR ANTES DE LA HISTORIA

Oír, escuchar. Nos hallamos ante dos procesos distintos. Marco Terencio Varrón (116-28 a. C.) memora en su obra la sentencia de Ennio (239-169 a. C.): «oigo, pero no escucho» (*Audio, haud ausculto*), y apunta que *auris*, oreja, viene de *aveo*, esto es, desear ardientemente, y de ahí *aviditas*, avidez.[18] Quizás la música sea la respuesta a esa ansia, el afán de conciliar y armonizar los elementos que recorren discordantes el Caos.

15 *Las nupcias...* IX, 891.
16 VI, 67.
17 «Ritmo, etc.», en *Escritos al oído*, Murcia, 1999, p. 113.
18 *Sobre la lengua latina* VI, 83.

La mayor parte de los manuales históricos, en busca de una fijación temporal que nos remita a los orígenes de la música, señalan el Solutrense (21000-15000) y sobre todo el Magdaleniense (15000-10000) como períodos o culturas determinantes, pues de aquellas etapas del Paleolítico Superior proceden la mayor parte de vestigios instrumentales hallados y también las muestras de pintura rupestre que sugieren una actividad musical, la danza primordialmente.

La investigación de un área geográfica amplia, como la que comprende las latitudes extremas del continente europeo, muestra que un buen número de rascadores, silbatos y flautillas se encontraban muy extendidos, ya fuere en las cuencas de Escandinavia o en las zonas centrales lindantes con el Rin y el Mosela, caso de los yacimientos de Perters-fels-lez-Engen, por no hablar de los territorios pirenaicos, donde a finales del siglo XIX las sistemáticas exhumaciones dieron como fruto unos resultados de muy estimable valor, particularmente en Dordoña. En las regiones que abarcan la zona vasco-cántabra es notoria esa misma riqueza de testimonios musicales, muchos de ellos localizados en las cuevas del Pendo, Altamira, del Castillo y de Cueto de la Mina, y su abundancia no es menos notable en los yacimientos levantinos.



4. Dibujo de «El hechicero». Cueva de «Trois-Frères», Ariège.

Aunque las opiniones de los investigadores son a menudo divergentes, se arguye al respecto que la gruta francesa de Trois-Frères, cercana

a Montesquieu-Avantès, en Ariège, guarda en una pintura parietal de aproximadamente 13500 a. C. el noble testigo que lega, con probabilidad, la primera muestra de un arco musical, que es sujetado por un hechicero disfrazado de bisonte, como si ya hubiera despuntado el alba de una conciencia de carácter onírico y mágico, por decirlo con las palabras de C. G. Jung.

En el Indre y las tierras del Garona, en los bosques más espesos o en las quebradas que apuntan a inhóspitos riscos o marcan el descenso hacia umbrías aberturas, los arqueólogos descubrieron una auténtica amalgama de silbatillos elaborados con falanges de reno, flautas de hueso, rascadores, rombos, carracas y toda suerte de utensilios de cuerpo óseo que evidencian una familiaridad humana con algo que, para entendernos, podemos llamar música. Desde los aerófonos del norte de Europa (Maglemoose, 7500-5000) hasta el cuerno de ciervo con tres pitones facultado para emitir cuatro notas, encontrado en 1960 cerca de Guernica y perteneciente a la cultura Aziliense (8000), todo conduce a aceptar la entonces ya muy consolidada presencia del sonido como un factor inherente al desarrollo humano y a admitir lo musical como una prodigiosa analogía con la vivencia del mundo.

Sin embargo, habría que retrotraerse mucho más allá de los períodos indicados, pues está comprobado el uso de litófonos (piedras entrechocadas) y otros elementos de golpeo durante el período glaciar de Mindel, hace cuatrocientos mil años. Esos mismos instrumentos, junto a los de frotación y los sacudidores, eran comunes durante el Musteriense, es decir, en torno a unos cien mil años, un tiempo en que se ha señalado la aurora de posibles danzas mágicas. Que el ritmo forma parte de las raíces de la humanidad y se encuentra inscrito en las fórmulas asociativas de iniciación, parece indiscutible. Decía Giselle Brelet, con mucha razón, que el ritmo es social por origen y por destino.

En un plano de elaboración instrumental superior, no resulta un dato secundario que en la cueva de Geissenklösterle, al sur de Alemania, fuera descubierto en 1970 el fragmento de una flauta de unos doce centímetros de longitud provista de tres agujeros para la digitación. Su origen se remonta a treinta y seis mil años. En este lugar de Alemania se hallaron otros pequeños aerófonos, silbatos y flautas con uno o dos orificios. Del mismo modo, en Isturitz, en la Baja Navarra, Emmanuel Passemard encontró en 1921 una especie de flautilla de hueso en el más antiguo estrato auriñaciense, lo que supone veinticinco mil años, tal vez más. Dicha flauta está singularizada por la talladura de tres perforaciones cuyo cometido es, por supuesto, la consecución de distintos sonidos. Una reconstrucción ha permitido sugerir la existencia de un cuarto agujero. Eso indica un alto grado de conciencia, una capacidad, establecida en tiempos todavía no determinables, de ordenar diferentes alturas sonoras, más o menos definidas, destinadas a conformar una entidad musical. Estamos, pues, ante un hecho muy anterior a la floración magdaleniense.

Autores como Richard E. Leakey[19] sostienen que en la etapa primitiva del *Homo sapiens*, el hombre del Neanderthal mostraba una evidente preocupación por la vida de ultratumba y también unos usos emparentados con la religión, un deseo de perduración y, como diría Edgar Morin, un impulso de humanización proyectado hacia la propia Tierra y reflejado en la aparición de la sepultura.[20] Eso significa

[19] Véase en A. Cotterell (ed.), *The Enciclopedia of Ancient Civilizations*, Londres, 1980; trad. cast., *Historia de las civilizaciones antiguas. Egipto, Oriente Próximo*, Barcelona, 1984, pp. 11-17.

[20] *L'homme et la mort*, París, 1970; trad. cast., *El hombre y la muerte*, Barcelona, 1974. Atiéndase sobre todo al capítulo inicial, pp. 21-55. Acerca de este asunto es de utilidad la lectura del clásico libro de Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, París, 1975; trad. cast., *Antropología de la muerte*, México D. F., 1983.

una capacidad de abstracción resuelta en la operación que permite separar el yo que piensa de aquello que anticipa la incertidumbre exterior a través de lo pensado.

Ciertamente, así es. En Shanidar, en el actual Irak, se conservan vestigios de esta impronta religiosa que cabría situar en una franja cronológica de al menos sesenta mil años, esto es, en el umbral de las primeras manifestaciones artísticas que ya cuentan con una factura de sorprendente ejecución. Se advierte en aquel yacimiento una plena captación de lo que podría denominarse un «universo paralelo», un «lenguaje de ultratumba», pues es revelador que en dicho lugar fueran encontrados los restos de un cuerpo humano inhumado sobre un lecho de flores, como así se desprende del polen fosilizado que había en la sepultura. Si leemos los estudios de E. Trinkaus[21] no podemos por más que quedar sorprendidos ante el grado de conciencia mostrado por aquellos seres humanos familiarizados ya con la inquietud, el miedo y la espera.

No es un error, desde luego, retroceder más allá de estos límites temporales para verificar una realidad musical ligada a una pulsión metafísica, como gustaba decir Leo Frobenius (1873-1938), ese mismo impulso que conjeturaron Arthur Schopenhauer (1788-1860) y Henri Bergson (1859-1941). La coloración en los huesos y el empleo de cráneos como recipientes y acaso utilizados asimismo como resonadores es relativamente frecuente entre el homínido del Paleolítico Medio, cuyos restos, dentro de la península Ibérica, han legado testimonios en el sur, la zona levantina y el noreste.[22]

[21] Véase especialmente *The Shanidar Neanderthals*, Nueva York, 1983.

[22] Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española,* I: *Desde los orígenes hasta el «ars nova»*, Madrid, 1983 (3.ª ed. 1988), pp. 15-38. Véase asimismo Adolfo Salazar, «La música en las cuevas», en *La música en España*, I, Buenos Aires, 1953, y el clásico de André Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, París, 1936 [reimpr. 1994].

También se tienen evidencias, bien que aisladas, de usos simbólicos anteriores al *Homo sapiens* en el África oriental y que deben cifrarse en no menos de ciento treinta mil años. El tiempo nos ofrece un escalonado por el que ha ascendido la conciencia y dejado tras sí, en cada grado, una creciente aproximación al conocimiento. ¿Qué pensar de la llamada Venus de Laussel, en Dordoña, portadora de un cuerno de bóvido, quizás usado para modificar la voz y conseguir efectos sonoros, que desde un bajorrelieve descansa sobre más de veinte milenios y sugiere la fertilidad?



5. Venus. Cueva de Laussel, Dordoña.

En un pasado muy remoto empezó a tenerse conciencia de un mundo de sonidos expresados por la fisicidad de la Tierra, una realidad acústica poco a poco transformada en alegoría, donde las colinas dolménicas comenzaron a señalarse como aras para la celebración de rituales y nacía el secreto en la cerrada humedad de las cuevas: adentrarlas resultaba penetrar en el misterio. Es estimable que todavía Varrón, autor de un libro sobre música hoy perdido, subrayara en época ciertamente tardía la lejanísima y acostumbrada disposición de los santuarios en los oteros, pues desde ellos, comenta, puede contemplarse cuanto y a donde miramos, *tueamur*: de ahí que de dicho vocablo deriven *templum*, *contemplare* y *conspicare*. Y en el momento de determinar los límites de un templo, según infiere el erudito romano en *De lingua latina*,

el augur pronuncia esta fórmula: «con la vista» (*conspicione*), expresión con la que quiere indicar «el punto hasta el que ha de llegar la mirada (*conspectus*) de sus ojos». Asimismo, en el decurso de su comentario etimológico este prolífico autor hace hincapié en que los templos deben situarse en lugares agrestes (*tesca*).[23]

Las primeras epopeyas, los Vedas, la *Odisea* y la *Ilíada*, el Mahābhārata, las narraciones de Liu-Hsieh (h. 502 d. C.), en cuyas páginas se describen unos bosques que silban melodías, son pródigos en pasajes donde la Tierra, el mar, los elementos, desprenden música a través de una intensa fisicidad y movilidad. No por otra razón Giacinto Scelsi decía que el sonido es el primer movimiento de lo inmóvil. Como recreación de un ayer legendario, Martianus Capella escribe que frente a las costas de Azio las aguas marinas resuenan como una cítara (*in Actiaco litore mare citharam sonat*), y que en Mégara un peñasco, al ser golpeado con cualquier objeto, ofrece al caminante el son propio de la lira, y que unas islas próximas a Lidia producen el sonido de unos caramillos (*cantu tibiarum*).[24]

EL ECO Y SU IMAGEN

Los antiguos testimonios escritos, entre ellos el de Empédocles (h. 495-h. 435 a. C.), describen el Universo como una gruta, y de este modo también Porfirio narraba en el siglo III d. C. que Zoroastro, en las ceremonias de iniciación, acudía a los lugares cavernosos para celebrar los rituales, y que éste consagró al gran dios «una cueva natural florida y con manantiales, porque representa para él la imagen del Universo, del que Mitra era su demiurgo, mientras que lo que había en

[23] *Sobre la lengua latina* VII, 9-10.
[24] *Las nupcias...* IX, 929.

su interior ejemplificaba, en intervalos simétricos, los símbolos de los elementos y zonas del Universo».[25]

Sabemos que Pitágoras (h. 596-h. 500 a. C.), estando en Samos, vivió en una de ellas para entregarse a la meditación y establecer su pensamiento, y de igual modo la tradición asegura que el apartadizo Eurípides (h. 482-406 a. C.) se confinaba en la oscuridad de una cueva cercana a Salamina para escribir sus tragedias. Parece que en su inicio el Liceo o *Lykeión* en el que enseñaba Aristóteles, cuya fundación suele cifrarse hacia el año 335 a. C., era una cueva cercana al río Iliso, próxima a Atenas. Conocemos asimismo que la cavidad de Delfos era llamada *delphýs*, 'matriz'—de ahí el nombre del templo—y, como recuerda Mircea Eliade,[26] este inquietante «útero» se hallaba situado en una sima, que los griegos denominaban *stómios*, un vocablo designativo de vagina.

En el Tíbet existía la costumbre, testificada ya desde el siglo VII d. C., de excavar en las paredes de las cavernas unas pequeñas oquedades destinadas a que resonaran en ellas unos címbalos similares al llamado *bud-chel*, aunque de menor tamaño, y es fama que los monjes jainitas de la India hicieron de las grutas su morada y espacio de meditación, y que con el paso de los años adquirieron para éstos la condición e importancia de santuarios. Es notoria, como imitación de dicho hábito, la construcción de lugares sagrados perforados en las rocas, tal como sucede en la india Badani o en la jordana Petra.

25 *La gruta de las Ninfas* VI.

26 *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I. *De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis*, París, 1976; trad. cast., *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, I. *De la edad de piedra a los misterios de Eleusis,* Barcelona, 1999, pp. 349-350.

La transferencia de esta tendencia al aislamiento y a la penetración en el seno terrestre se difundió grandemente durante los primeros siglos del cristianismo con la presencia de los anacoretas, quienes cumplieron la paradoja de alejarse del mundo para «trasladarse» a la Tierra, a una cueva, a ser posible, situada en la vacuidad, tal como buscaba san Jerónimo, modelo en el que se inspirará el arte occidental cristiano para un singular número de *vanitates* donde se le presenta a menudo acompañado de un instrumento musical. No es fortuito que «eremita» proceda del griego *éremos*, 'desierto', como tampoco es coincidencia que en el Corán[27] se castigue con la privación del oído a quien trate de esconderse en una oquedad montañosa para escapar de Dios. Más aún, en el *Yijing*, que nació hace unos tres mil años como método de adivinación, se dice que *Kan* es lo que se oculta, lo emboscado, y en el mundo de los humanos «es el que cada vez se siente más preocupado, es el enfermo del corazón, el que padece dolor de oído».[28]

El gálata Paladio (n. h. 363 d. C.) cuenta que acompañó durante tres años a Doroteo de Tebas en la cueva donde el anciano vivía desde hacía más de sesenta,[29] y este mismo autor cristiano nos habla de su estancia en los desiertos de Egipto, como el de Nitria, donde, según escribe, cantaba, oraba y permanecía largas horas en silencio meditando acerca de las palabras que allí había oído en voz de los maestros del ascetismo. También Benito de Nursia (h. 480-h. 547 d. C.), el autor de la *Regula monachorum* o *Regla de los monjes*, estuvo encerrado a principios del siglo VI en una cueva de Subiaco, en Italia.

En un pasado lejano se tenía la certeza de que el Cielo era pétreo, de modo que pintar o labrar la bóveda o la pared

[27] Azora XVIII, 10.
[28] Octava Ala XI.
[29] *Historia lausíaca* II, 1.

de una caverna era la metáfora de inscribir un símbolo en el espacio celeste. Muy tardíamente, en el mundo griego atravesado por el siglo V a. C., Anaxágoras (h. 500-h. 428 a. C.) declaraba que el Cielo era, efectivamente, de piedra, y que éste mantenía su cohesión gracias a la velocidad de sus giros; en caso de detenerse, se derrumbaría. La idea del romano Elio no parece sino una analogía emparentada con esta suposición de un espacio pétreo, pues hacía derivar *caelum* (Cielo) de *caelatum*, esto es, 'que está cincelado'.[30]

Las apasionantes conclusiones de Iégor Reznikoff,[31] demostrativas de que las pinturas y grafismos parietales coinciden con un punto de mayor resonancia en las cuevas, son elocuentes y no menos sugestivas. La incidencia de un sonido amplificado, el eco que retumbaba e «iluminaba» el lugar de la imagen, creaba un campo primordial en el seno de la Tierra. Es notorio que esta correlación entre el signo y los fenómenos acústicos, que en el tiempo puede remontarse a unos cien mil años, aconteciera en la más rigurosa oscuridad, lo que demuestra la importancia del oído como la llave que facilita el acceso al mundo trascendente.

Las investigaciones llevadas a término en cuevas como las de Portel, Fontanet y Niaux, todas ellas en la mencionada Ariège, han permitido comprobar las distintas clases de reverberación que se producen en su interior atendiendo a la altura de emisión de la voz—en el restringido ámbito de una quinta—y demostrar que el punto en que se situaba el emisor no era precisamente fruto del azar. Los largos corredores, los cañones y bóvedas propician diferentes y enigmáticos flujos vibratorios, una gama de sonidos variables que al hombre

30 Varrón, V, 18.

31 «Sur la dimension sonore des grottes à peintures du paléolithique», en *Comptes rendus de l'Académie des sciences*, París, 1987, citado y comentado por Lucie Rault, *Instruments de musique du monde*, París, 2000, pp. 14-29.

prehistórico debían de sugerirle una fuerza evocadora sin parangón con la hallada en otros escenarios naturales.

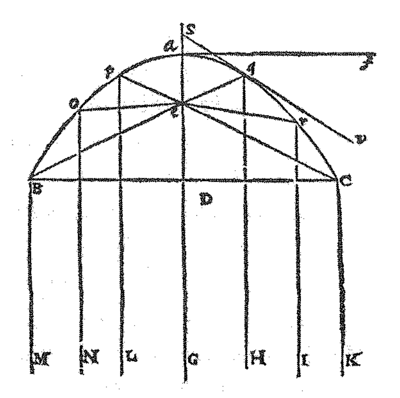
Las inflexiones de la voz eran una fuente de comunicación que desembocó hace al menos doscientos mil años en un lenguaje de cierta articulación, favorecida por las características anatómicas, entre ellas la forma del hueso hioides, la flexibilización de la base craneal y, desde luego, la posición de la faringe. Con ello, la concepción de la caverna como un espacio de resonancia, de amplificación auditiva, incidió en que el generador del sonido se percibiera como el elemento central de la experiencia, por mencionar la expresión de Lucie Rault. El eco, su respuesta ancestral, traía consigo una lejana revelación, la llamada de algo que se ocultaba.

No sólo la frecuencia de las ondas, sino también el resultado vibratorio sobre el cuerpo de quien emitía un grito o vocalizaba, tenía una repercusión trascendente: la captación de este palpitar sonoro inducía a sentir que algo estaba en movimiento, es decir, que tenía vida. Clidemo (siglo IV a. C.), según cuenta Teofrasto (h. 370-287 a. C.), pensaba que el temblor del aire nos convertía en seres audibles, y Almeón de Crotona (siglo VI a. C.) conjeturaba que oíamos merced a un efecto de eco que se producía en la oreja.[32] Como herencia de los antiguos escritos sobre acústica, Marin Mersenne (1588-1648) escribió en el siglo XVII, no sin un sentido lírico, que la ninfa Eco daba voz a los bosques, a las márgenes de los ríos, las plazas, caminos y murallas, persiguiéndose en su otra realidad «como el marinero que busca un nuevo mundo con su brújula».[33]

En los análisis de Reznikoff se sostiene que la configuración de la gruta imponía una determinada articulación de la voz—eran empleadas principalmente las vocales *a*, *o* y el efecto *mm*, con la boca cerrada—, y que en específicas

[32] Teofrasto, *Sobre las sensaciones*, 38 y 25.

[33] *Harmonie universelle* I, 26.



6. Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636). Esquema de la propagación y reverberación del sonido.

galerías se producen alturas más o menos definidas que, sorprendentemente, y cuando las hay, coinciden, como hemos dicho, con la representación de un mismo animal o de un gráfico concreto.

Así, en la entrada de la galería Jammes—llamada «de los Caballos»—de la indicada cavidad de Portel, se representan a la izquierda una serie de puntos rojos, mientras que a la derecha se describe la silueta de un caballo de ese mismo color. Suena un *la*, que resulta la quinta superior de *re*, esto es, la nota fundamental de la galería. Más adelante, la aparición de distintos animales y de un signo igualmente rojo, junto a una figura itifálica, está en concordancia con un *sol*. Este tipo de decoraciones se hallan también al fondo de la misma galería, donde domina el *re* a la octava superior. La resonancia se mantiene a lo largo de unos ciento quince metros. Allí donde el sonido no llega, o se torna muy difuso, la presencia de dibujos es nula.

Poéticamente Rault llama a las cuevas y sus figuraciones de estalactitas y estalagmitas «órganos de piedra», pero ciertamente estas portentosas cajas de resonancia facilitaban al hombre primitivo un vasto territorio de posibilidades acústicas que espolearon un camino abierto al sentimiento metafísico. ¿Qué sensación le producía golpear una gran estalactita? Oír un sonido penetrante, hueco, nítido, próximo y a la vez de lejanía, que se ahonda en la oscuridad o, contrariamente, que parece propagarse hacia la salida, a buen seguro causaba una ambivalencia en la que se mezclaban

la curiosidad y el estupor. En las cuevas de Urdax (Urdazubi), en Navarra, pudimos comprobar que son habituales las formaciones de estalactitas medias situadas en hilera y que, percutidas con suavidad, producen una serie de envolventes sonoridades.

Retornando a los ejemplares musicales descubiertos en los yacimientos, la reflexión acerca de los mismos nos induce a pensar en un hecho, a saber: que la percusión de cuerpos o la vibración del aire llegue a emplearse como manifestación objetiva denota una elaboración, dilatadísima en el tiempo, que presupone de modo implícito la aparición de una mente receptiva y facultada para codificar un lenguaje «indeterminado». Esto invita a pensarnos de otro modo dentro de la cadena humana.

Nuestro pasado no cabe todo en la razón ni puede articularse desde una concepción puramente mecanicista, como lo hizo la Física del siglo XIX hasta mediados del siguiente, sino desde una visión orgánica revelada por el mejor conocimiento del mundo submicroscópico, ese que es inaprensible al entendimiento, un mundo—y un tiempo—no lineal, abierto, hecho de «simetrías rotas», según la perspectiva termodinámica de Ilya Prigogine, o de «series fortuitas», como ha apostillado el matemático Benoit Mandelbrot. ¿Por qué la razón se detiene ante lo asimétrico?, pregunta Sergio Givone en *Historia de la nada.*

UNA MÚSICA ANTERIOR A SÍ MISMA

El hombre que escucha es un ser que se precede en su idea histórica, un ser que no se siente desvinculado de la naturaleza, porque es ésta precisamente su fundamento. Escuchar hace que los humanos tengan un sentido de lo profético, dado que el sonido permite una elaboración mental que nos sitúa en el devenir: el fragor de un salto de agua, la resonancia

que se produce en las cavidades orográficas o el crujido de un ramaje han despertado un sentimiento que trasciende el presente. Puede decirse que en el conducto auditivo se generó una forma de conocimiento.

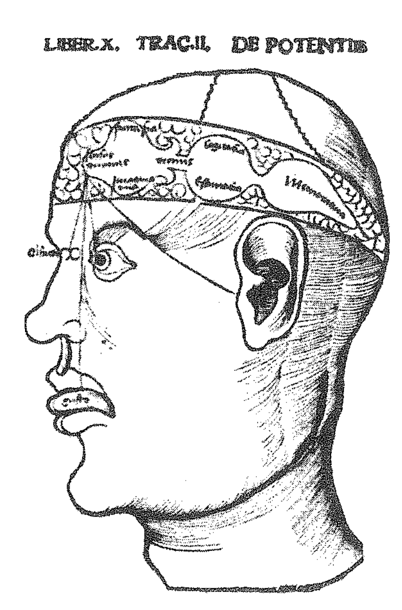
No estaba errado Sören Kierkegaard (1813-1855) al enunciar que el oído es, de todos los sentidos, «el que está determinado de una manera más espiritual».[34] Si, como señaló Platón, el sonido «es un choque transmitido hasta el alma, a través de los oídos, por intermedio del aire, del cerebro y de la sangre»,[35] la función sensitiva tiene un doble componente físico y espiritual. En torno a este asunto la mayor parte de los filósofos griegos mostraron un acuerdo, pero Teofrasto censuraba que Empédocles creyera que los sonidos actuaban en nuestro interior como una campanilla, y que Demócrito sostuviera que la recepción sonora fuera producida gracias a la porosidad del cuerpo humano. Parafraseando a este último, a Teofrasto le parecía absurdo que

[34] «El erotismo musical», en *Estudios estéticos,* I, Málaga, 1996. Tras estas palabras, Kierkegaard, escribe: «La música es, junto con el lenguaje, el único medio dirigido a los oídos. He aquí una analogía y un testimonio más acerca de en qué sentido la música es un lenguaje. También en la naturaleza hay muchas cosas que se dirigen a los oídos, pero lo que los excita en este caso es lo puramente sensible. De ahí que la naturaleza sea en realidad muda. En este sentido resulta una ridiculez pensar que se oye algo cuando se escucha el mugido de una vaca o—cosa que a muchos agradará más—el canto de un ruiseñor. Eso de que se oye algo son fantasías», p. 123.

[35] *Timeo*, 67 a. El texto sigue diciendo que «El movimiento que determina ese choque, que comienza en la cabeza y acaba en la región del hígado, es la audición». Los estudiosos a menudo se sorprenden de esta asociación entre la audición y el hígado, pero quizás habría que pensar en la influencia que la cultura egipcia ejerció sobre Platón. En Egipto, el hígado (*meste* o *mesty*) era considerado uno de los órganos principales transmisores de energía, una energía infundida por el alma o *ba*. El *Libro de la respiración* dice que cada órgano se sana o limpia a una determinada hora del día; según esta afirmación, el hígado se purificaba entre la una y las tres de la madrugada.

La máxima agudeza auditiva se da si la envoltura exterior es densa, las venillas vacías y lo más secas posible, y bien horadadas en todo el cuerpo así en la cabeza como en los oídos, además si los huesos son densos y el cerebro bien temperado, y su envoltura lo más seca posible; pues de este modo, la voz entra formando cuerpo porque atraviesa un medio completamente vacío, seco y bien horadado y se esparce rápida y uniformemente por todo el cuerpo, y no se escapa al exterior.[36]

Los más eminentes neuropsicólogos han demostrado la relación entre el estímulo neuronal auditivo que se produce en la zona inferior cortical del cerebro y su transformación en una abstracción de orden espiritual, un proceso que ha adquirido mayor significado a medida que ha evolucionado el lóbulo frontal.



7. Gregor Reisch, *Pretiosa margarita* (1503).

Un científico como Elkhonon Goldberg, discípulo del ilustre Alexander Luria, expuso que la asimilación de los sonidos se concentra en el hemisferio derecho, mientras que el izquierdo es un depositario y memorizador de los mismos. Eso permite que se cumpla un proceso, que ha adquirido naturaleza a lo largo de muchos milenios, en el cual se tiende a perfilar el flujo sonoro—el sonido organizado, es decir, musical—

[36] Teofrasto, *Sobre las sensaciones*, 56.

como lenguaje que estimula y genera nuevas percepciones e inéditas formas de pensamiento.

Goldberg ha puesto el acento en el hecho de que las personas no adentradas en la música la procesan principalmente con el hemisferio derecho, pero las que gozan de una formación musical lo efectúan directamente con el izquierdo, lo cual supone una aceleración del código cognitivo.[37] Cuando Goldberg afirma que «el aprendizaje es cambio» y que el Dios único, monoteísta, es «obra del lóbulo frontal», lo hace con la intención de demostrar, entre otras cosas, que la creación de abstracciones y estructuras procede de un hecho físico tal, que cuanta mayor síntesis permite, más alta resulta su capacidad de producción y formulación de ideas y realidades nuevas.

Una lesión en el hemisferio derecho, subraya el autor, se manifiesta, entre otros síntomas, con *amusia* (*amusía*), una patología que consiste, precisamente, en un progresivo deterioro del reconocimiento de las melodías. La padeció Maurice Ravel (1875-1937) en los últimos años de su vida, provocada por un tumor cerebral. Durante las interpretaciones al piano olvidaba fragmentos, confundía el orden de los movimientos, le costaba escribir, padecía trastornos mentales, no podía mantener un *tempo*, le resultaba difícil encontrar las palabras adecuadas, construía frases inconexas. Con este término, el de amusia, el irónico Ateneo de Náucratis (fl. h. 200 d. C.) criticaba a sus conciudadanos la falta de

[37] *The Executive Brain*, Oxford, 2001; trad. cast., *El cerebro ejecutivo. Lóbulos frontales y mente civilizada*, Barcelona, 2002. Véase especialmente el capítulo V, «La primera fila de la orquesta: la corteza», pp. 53-83. En este punto Goldberg se basa en las teorías de T. G. Bever y R. J. Chiarello, «Cerebral dominance in musicians and nonmusicians», *Science* 185, n°. 150 (1974), pp. 537-539. Téngase en cuenta, entre otros muchos estudios, el de O. Sacks, *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, Nueva York, 2007.

preparación musical y la afición de éstos a tocar instrumentos poco refinados.

Las excelentes páginas de Steven Mithen[38] han revelado con una sorprendente prolijidad la estrecha relación—y complicidad, podría decirse—entre el cerebro y el oído, entre la mente y «lo escuchado». Este arqueólogo ha estudiado con penetración el proceso que desembocó en la aparición del lenguaje, y ha demostrado la correspondencia de éste con el desarrollo cerebral y su relación con un modo de aprehensión subjetiva: interpretar el mundo físico, la naturaleza, ha dejado un sedimento genético que ha incidido fuertemente en la forma de proyectar el pensamiento y la conducta humana.

Los herederos de aquel *Homo ergaster*, que de las regiones pertenecientes a la actual Etiopía fue expandiéndose hacia Asia por el sur de Arabia, India y China—del mismo modo que, en dirección opuesta, lo hizo por Asia Menor y el norte de África hasta llegar al continente europeo—, acumularon una información muy ligada al sonido que influyó en la percepción de los primeros hombres. Para Mithen todo indicaba, en aquella aurora de los tiempos, que la sonoridad y la tendencia a construir una línea musical iban a ser el basamento del lenguaje, un lenguaje que, lentamente, se abriría paso entre quienes vivieron en un amplísimo arco cronológico que nos retrotrae a quinientos mil años—la antigüedad en la que se cifran los hallazgos del yacimiento de Boxgrove en Gran Bretaña—, o todavía más, a ochocientos mil, la época a la que se remontan los descubrimientos de la burgalesa Sierra de Atapuerca.

Reconstruir una historia del oído, el *akoé* griego, sería una sugestiva tarea: supondría emprender una andadura que nos haría testigos de lugares y épocas en su mayor amplitud.

[38] *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Londres, 2005.

Entenderíamos la causa por la cual un monolito está situado en un determinado lugar, por qué los árboles, mecidos por el viento, se decía que hablaban por boca de los dioses, y por qué, también, la mies se consideraba viva, no al cimbrear, sino al resonar y ser escuchada en los llanos como un vaticinio. Atenderíamos a la sabiduría de quienes utilizaban la música para la curación, comprobaríamos el arte de los fundidores que buscaban con sus aleaciones un metal nítido capaz de prolongar el sonido en su total pureza.

El tiempo nos enseñaría el esmero de los organeros de Flandes, que conseguían un inaudito equilibrio en cada tubo, y también nos proporcionaría el contemplar las destrezas arquitectónicas que propagaban la voz con extraña homogeneidad—sería mejor decir unidad—en las iglesias y catedrales. Nos sería dado admirar cómo en los pequeños talleres de Cremona y Mantua las gubias, el pie de rey y los barnices, en las manos maestras de aquellos legendarios violeros, fueron tan nobles servidores del oído y la música.

En la Antigüedad observaríamos a Hipócrates (h. 460-377 a.C.) especular acerca del tímpano; a Aristóteles (384-322 a.C.) defender la existencia en el conducto auditivo de un espacio cerrado y lleno de aire limpio que, según él, contribuía a la recepción de los sonidos; a Galeno (129-201 d.C.) demostrar que un nervio es el transmisor que dicta al cerebro las sensaciones acústicas. Así, en *La localización de las enfermedades*, aseguraba que si únicamente se hallaba afectado el oído la causa estribaría en dicho nervio, pero si la dolencia se extendía al rostro se podrá deducir «que la enfermedad está en el encéfalo».[39] En las mesas de disección del siglo XVI encontraríamos la maestría de Andrea Vesalio (1514-1564)—el primero en representar el yunque y el martillo en *De corporis humani fabrica*, 1543—y también la ciencia de otro anatomista como Gabriele Falopio (1523-

[39] IV, 235.



8. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (1650). Sistema nervioso auditivo externo.

1562), autor de la hasta entonces más cuidada descripción del tímpano y de su nexo con la cadena de huesecillos.

Estar en tierras neerlandesas nos habría permitido contemplar la publicación del *De auditus instrumento*, el primer tratado destinado enteramente al oído, debido a Volcher Coiter (1534-1600). Francia nos mostraría, apoyado en los anaqueles de las librerías y bibliotecas, el gran *Traité de l'organe de l'ouïe* (1683) de Joseph Guichard-Duverney (1648-1730). Para entonces Athanasius Kircher (1602-1680) lo había estudiado con detenimiento en la magna *Musurgia universalis* (1650). Quizás entenderíamos la causa por la cual Calvino

receló del oído como instrumento del espíritu, y por qué Erasmo y Lutero lo ensalzaron. Comprenderíamos qué llevó a Hermann von Helmholtz (1821-1894) a comprender que en el oído los fenómenos acústicos definen una parte de nuestra constitución psicológica, tal como argumentó en la *Teoría de las sensaciones sonoras como fundamento fisiológico de la teoría musical*, que publicó en 1863.[40]

Tal vez la trascendencia del oído ha propiciado que un poeta como Rainer Maria Rilke (1875-1926) lo definiera como un «templo», un lugar de encuentro con el mundo, un don otorgado por Orfeo a todas las criaturas:

Entonces ascendió un árbol. ¡Pura superación!
¡Oh, canta Orfeo! ¡Alto árbol en el oído!
Y calló todo. Pero aun en este callar
surgió un nuevo comienzo, seña y transformación.

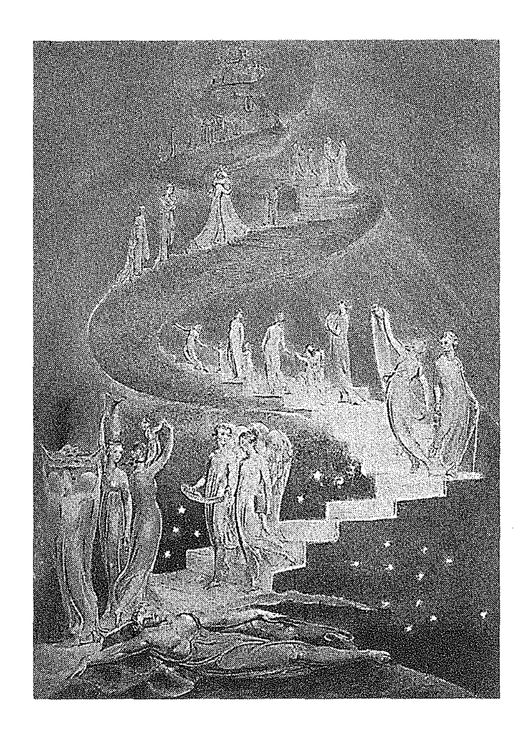
Animales de silencio se abrieron paso, salieron
del claro bosque libre, de lechos y guaridas;
y se vio que no era por astucia
por lo que estaban, en ellos, tan callados,

sino por escuchar. Rugidos, gritos, bramidos
parecían pequeños en su corazón. Y donde hacía un momento
hubo una choza apenas que recogiera esto,

un refugio del más oscuro deseo,
con una entrada de jambas temblorosas,
tú les creaste un templo en el oído.[41]

40 El título original de von Helmholtz es *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Berlín, 1863.

41 El primero de los sonetos dedicados al músico de Tracia, en *Elegías de Duino, los Sonetos a Orfeo y otros poemas*, en la traducción de Eustaquio Barjau, Barcelona, 2000, p. 177.



9. William Blake, *La escala de Jacob* (h. 1800).

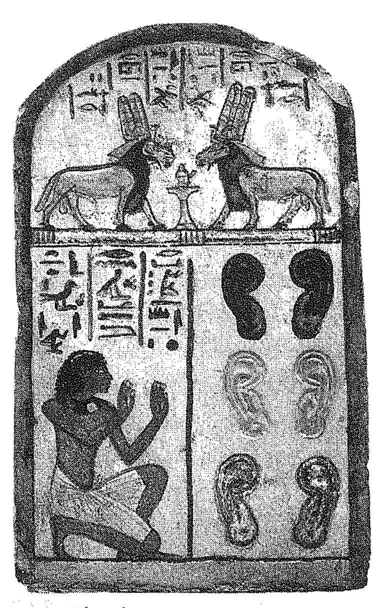
Siguiendo a Emmanuel Swedenborg (1688-1772), quien afirmaba que el acceso al mundo superior se cumplía mediante la apertura del oído, William Blake (1757-1827) razonó que la anatomía de dicho órgano se correspondía con una espiral sin fin que conduce al último Cielo; de ahí su visión de *La escala de Jacob* (h. 1800) como una escalera de caracol por la que ascienden con gesto ingrávido y armónico hombres y mujeres, ángeles y personificados emblemas de la sabiduría.

Un papiro del antiguo Egipto, referido a diversas cuestiones anatómicas, indica: «Hay cuatro canales para los oídos: dos en el hombro derecho y otros dos en el izquierdo. El aliento de vida entra por el oído derecho, mientras que el aliento de muerte lo hace por el izquierdo».[42] En la men-

[42] Se trata del famoso papiro de Ebers, en su fragmento 854 f.

cionada Chandogya Upaniṣad, se comenta que el oído «es la mente y la prosperidad»; de ahí que la música y las palabras se conciban como alimento, «como leche que surge de las sílabas». Y de entre las aperturas del corazón, una corresponde a la Luna y señala abundancia, de suerte que el Cosmos puede oírse en el interior de cada uno, «pues se oye [dentro de sí] como un sonido, como el ruido de un fuego al crepitar».[43]

Al expresar una de las más altas dádivas, en la Bhagavad Gītā se lee: «Unos ofrendan el oído y los otros sentidos en el fuego del dominio de sí mismos; otros ofrendan los sonidos y los otros objetos sensibles en el fuego de sí mismos».[44] En el Vendidad Sade, contenido en el Avesta, la purificación del cuerpo nunca excluye el oído, antes bien se pide que el purificado haga llegar el agua primero a la oreja derecha, después a la izquierda, y en ese mismo trance debe procurar que el fluido descienda por los hombros y la cadera, para, de nuevo, volver hacia arriba, a la parte superior del pecho y, seguidamente, retornar a la cadera y luego a



10. El oído como representación de Amón. Caliza del templo de Hathor, XIX-XX dinastías.

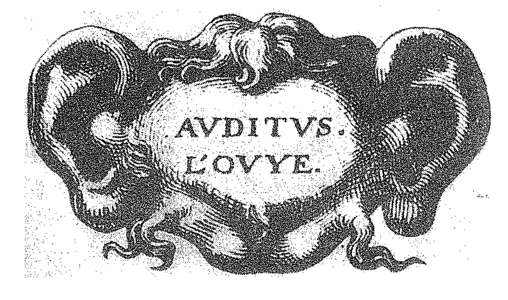
C. Bryan lo editó en Chicago en 1930 (reimpr. 1974). Véase *La literatura en el Egipto Antiguo*, Sevilla, 2003, p. 209.

43 Prapāṭhaka 3, Khanda XIII.

44 IV, 26.

la espalda, las rodillas, los tobillos y los pies. Todo ello entre recitaciones y cantos.

Como una destilación, estas ideas se propagarán hacia los más diversos terrenos, de suerte que en lo religioso y literario llegarán a ser sumamente frecuentes las metáforas que remiten a una ocultación de los sentidos para que de ellos emerja, al fin, una visión interior más poderosa: los «oídos del alma», el «oído del espíritu», los «ojos del corazón», la «palabra del cuerpo», la «mirada del alma», abundaron como fórmulas que sobrepasaban el sentido retórico, fórmulas, ciertamente, harto comunes entre los poetas sufíes y no menos habituales en los autores medievales, desde san Benito a Pedro el Venerable (h. 1104-1155) o Alain de Lille (h. 1128-1203) en pleno siglo XII; desde san Buenaventura a Heinrich von Suso. El primero de ellos inicia la *Regla* con estas palabras: «Escucha, oh hijo, los preceptos del maestro, e inclina la oreja de tu corazón (*et inclina aurem cordis tui*) y acoge de buen grado la exhortación del padre piadoso».[45] Comoquiera que san Anselmo (1033-1109) no alcanzaba en su búsqueda a ver el rostro de Dios, escribía, doliéndose de ello, que todos sus sentidos estaban vigilantes a la espera del acontecimiento: el alma «escucha—dice—pero no oye Tu armonía».[46]



11. Abraham Aubry, *Los cinco sentidos* (detalle alegórico que enmarca el grabado de «El oído») (h. 1670).

[45] *Regla*, Prólogo, 1.
[46] *Proslogion* XVII, «Que en Dios hay armonía, aroma, sabor, suavidad, belleza a su modo inefable».

El platonismo ya fue prolífico en esta clase de asociaciones y analogías, y así Plotino (h. 250-270 d. C.) hablaba con frecuencia del alma como huella de luz, «ojo interior», porque verse, decía, es conocerse, y oírse es tener la más nítida percepción de sí mismo, ahondar en el adentro de cada uno, elegir un sonido para encontrar en él lo que verdaderamente somos:

> Porque lo mismo que un hombre, cuando se halla a la espera de un sonido que desea escuchar, se aleja de los demás sonidos y tan sólo presta atención al mejor de los que llegan hasta él, así también habremos de dejar a un lado todos los sonidos sensibles, si la necesidad no nos lo impide, para conservar en toda su pureza, y bien dispuesto a las voces de lo alto, ese poder de percepción de que dispone el alma.[47]

Estos credos, es cierto, tenían un sustrato antiquísimo y pretendían determinar el lugar o sede corporal de las emociones y el intelecto. En tiempos de Homero, por ejemplo, se pensaba que la inteligencia residía en el diafragma, lo cual nos hace pensar en la potencia e importancia que había adquirido la respiración. Aunque ello fuera desmentido por Hipócrates, en el texto[48] en el que se rechaza tal teoría hace referencia a la relación que los antiguos atribuyeron al corazón y el oído, ya que existen unas «partes del corazón denominadas aurículas, pero cuya contribución al oído es nula». Más allá de una cuestión fisiológica, habría que reparar en la insistencia de remotas tradiciones acerca de la vinculación de dichos órganos.

Retornando a las palabras de Plotino, es admirable su muy sutil concepción de la sonoridad como instrumento de conocimiento, una idea que se reconoce en las sucesivas

[47] *Eneada* V, 1 (10), 12.

[48] «Sobre la enfermedad sagrada», en *Tratados médicos*, Barcelona, 2001, p. 141.

vibraciones que proceden de un lejano origen, en cadena ininterrumpida, para llegar hasta nosotros como una entidad definida. En opinión del autor de las *Eneadas*, todo lo que se divide se aleja más y más de sí mismo, por lo cual el «primer agente productor» debe ser necesariamente superior a lo producido por él, y a causa de que las cosas naturales son a su vez imitaciones de otras, «la música que se da en las cosas sensibles es debida a otra música anterior a ella»,[49] de modo que deducimos, en expresión suya, que no es la falta de música, sino la música misma, lo que hace al músico.

De esta reflexión acerca del sonido como resultado de una «cadena ininterrumpida» que llega a constituir un significado también, y muy principalmente, participa la filosofía de varias corrientes tibetanas e hindúes. En estas últimas es frecuente—como lo será entre los griegos—la identificación entre divinidades, elementos primordiales y sonidos o, en su defecto, instrumentos, como se desprende de las estimables secuencias relatadas en el Mahābhārata:[50]

PERSONAJES	ELEMENTOS	DEIDADES	SONIDO INTERIOR
Kṛṣṇa	Kūṭastha	Viṣṇu	Oṁ
Yudhisthira	Éter	Dharma	El trueno
Bhīṣma	Aire	Vāyu	Campanas
Ārjuna	Fuego	Indra	Sitār
Nakula	Agua	Ashvin	Flauta
Sahadeva	Tierra	Ashvin	Abeja

Es de extraordinaria importancia el concepto expresado en la literatura espiritual de la India con el término *śabda*, que hace referencia al sonido generado por el lenguaje y al valor

[49] *Eneada* V, 8 (31), 1.

[50] El recuadro es un extracto del presentado por Artur Martí en su trad. de *El Mahābhārata*, Reus, 2002.

fónico de éste: espiritualmente va más allá de la palabra, la trasciende, de igual manera que el vocablo *śabdabráhman* refiere una sonoridad lingüística en la que, mediante las consideradas sílabas sagradas, puede invocarse o señalar el *bráhman*, esto es, lo absoluto y la verdad última.

Se consideraba desde muy antiguo que cada sílaba o fonema que conformaba el *mantra* era una especie de «semen de la divinidad», semillas que en metafórica dispersión se correlacionan para construir un sentido. Precisamente, el término sánscrito *bīja* significa 'semilla', y describe el poder que se destila en un sonido de significado espiritual; de hecho, la sílaba *oṁ*, también *aum*, se la tiene por la *bīja* de todos los mantras: la sonoridad como vehículo de enunciados y símbolos.[51] Una pulcra articulación vocal puede generar un gran número de combinaciones y efectos acústicos que tienen, a su vez, una correspondencia con la interpretación del mundo y facilitan la conexión de éste con las fuerzas superiores. Resulta un estímulo intelectual adentrarse en el estudio del valor vocálico de cada sílaba y acceder al análisis de su inflexión musical para percatarse del refinamiento que representa extraer del mismo una forma de conocimiento.

En los escritos tántricos del tibetano Kangyur se enseña que por el canal izquierdo, que empieza en el paladar y finaliza en la zona del ombligo, fluyen las vocales lunares. Son los sonidos que se proyectan hacia abajo. Mientras, el canal del Sol, tendido entre el abdomen y las fosas nasales, es el que transporta las consonantes en un apacible curso que «mira» hacia arriba. El lenguaje oral, la música, el estudio de los nombres, cuentan con una base física de la que ha derivado un significado místico. Por esta razón en el citado Kangyur son asiduas las expresiones que señalan la existencia de un acorde fundamental que rige la disposición y sonoridad de

[51] Véase al respecto, Arthur Avalon, *The Garland of Letters*, Madrás, 1985.

las letras para que éstas, a su vez, construyan una palabra. En dichas páginas, huelga decirlo, a menudo se aboga por la precisión del sonido para que una frase, discurso o poema alcancen su total sentido.

El alcance y excelencia del mantra dentro de la liturgia hindú se explica por cuanto tiene de comunión cósmica: es un modo de derramarse o esparcirse por todo lo creado, un puente que une las potencias, un himno de las cosas sustentado en el aliento vital o *prāna*, que encontraremos en unas líneas. En determinadas doctrinas esta rueda de vocales no es más que un movimiento imitativo del Universo, tal como se cumple en el shivaísmo del norte de la India, donde un sutilísimo código pone en funcionamiento todos los elementos del Cielo para que, a su vez, éstos hallen su espejo en el interior humano. Y así se dispone en este pensamiento que las guturales nacen de la potencia suprema, mientras que las palatales surgen de la voluntad, y de ella emanan las linguales y las dentales, en tanto que la expansión del Cosmos se expresa mediante las labiales.

En el diálogo que mantienen Bhīṣma y Yudhisthira al término de la prolongada guerra descrita en el Mahābhārata, este último le pregunta por un mantra que trascienda el sufrimiento y libere al hombre de los lazos del nacimiento: es el *Oṁ Namo Bhagavate Vāsudevāya*. No es casual, desde luego, que un compositor como Karlheinz Stockhausen (1928-2007) titulara *Mantra* (1970) a una de las obras que examina con más profundidad las posibilidades del sonido, una partitura escrita para dos pianos amplificados y percusión donde el sentido cíclico, durante algo más de setenta minutos, genera una obstinada incursión en la conciencia. Tampoco es fortuito que Ludwig Wittgenstein[52] (1889-1951) se percatara, más

[52] El texto de Wittgenstein dice: «Las composiciones hechas al piano, en el piano, las compuestas pensando con la pluma y las compuestas sólo con el oído interior, deben tener un carácter *completamente* distinto y

allá de lo que pueda suponer una metáfora, que hay composiciones que se escriben en el piano, «o bien con la pluma», pero también están las escritas con el oído interior.

ESPACIO, SOPLO, ALIENTO ORIGINAL

Si el sonido consiste en aire cíclicamente vibrante, y en consecuencia el aire es lo que permite a la vida la calidad de audible, significa que todo está configurado por una oscilación que responde a la actividad de la materia. Un sonido de altura definida es el que «fija» definitivamente su naturaleza. No es arbitraria, por ello, la definición de nota musical enunciada por Sexto Empírico: «es la caída de un sonido musical en una sola tensión».[53] Los orientales, y de manera acentuada en el norte de la India, enunciaron una concepción mística según la cual el sonido fijado a una determinada frecuencia representa una potencia absoluta e inmóvil, y así el resto de los sonidos están contenidos en él, lo mismo que sus modulaciones y posibilidades combinatorias.

No es un azar que los babilonios—y más tarde los griegos—consideraran que el sustrato del Universo fuera principalmente vibratorio. Es fama que algunos filósofos llamaron *hýle*, 'madera', al material sobre el que creían se sustentaba el Universo: la madera resuena, propaga, es un elemento primario que pone en conexión, mediante las ondas sonoras, los más equidistantes puntos. Ingemar Düring[54] ha explicado

---

producir una impresión totalmente distinta. Creo que Bruckner componía sólo con el oído interior e imaginando la interpretación por la orquesta; Brahms, en cambio, con la pluma. Desde luego, esto se expresa de un modo más simple de lo que es en realidad. Pero con ello se encuentra una característica», en *Vermischte Bemerkungen*, 1977; trad. cast., *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid, 1995, p. 47.

53 *Op. cit.*, VI, 42.

54 *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Hei-

por qué el concepto de hýle, en principio referido únicamente a una materia, adquirió en Grecia un sentido tan notable de reflexión por cuanto señalaba un proceso de ininterrumpida generación de las cosas, un suceder, un irradiar.

Por estas y otras razones Empédocles y Teofrasto trataron el fenómeno auditivo como explicación de nuestro asentamiento en la Tierra. En muchas tradiciones se admite—y así, veremos, lo conjeturó Pitágoras—que el sonido está producido por el movimiento de la materia, acontecido en un cosmos múltiple. Astrofísicos como Guth y Andrei Linde en los primeros años del siglo XXI han descrito un Universo constituido por «burbujas fractales» que a su vez contribuyen a crear otros infinitos universos, y que las fluctuaciones cuánticas registran con rara perfección el eco del *Big Bang.*

Mezcla de premonición y leyenda, los pretéritos textos del budismo tibetano tienen en la música una base para el estudio de la astronomía y las ciencias relacionadas con ésta, y se acepta en su doctrina que las partículas danzan en un pálpito rítmico que forma el sonido, una idea similar anteriormente expuesta en la filosofía *sāṁkhya* de la India—identificada ya en las arcaicas Upaniṣads procedentes del siglo IV a. C.—, la cual considera que la sonoridad es la consecuencia, pero también la rectora, del fluir celeste. Este pensamiento, que proclama el conocimiento como medio de revelación, insiste en que la música es una ciencia que sirve para iluminar el núcleo del ser humano y liberarlo del «yo», y que su escucha resulta para dicho cometido un modo idóneo de gnosis. En su metáfora, es el Sol quien canta a las criaturas, es él quien siembra la sonoridad por doquier.

Según los Vedas, la región suprema del Cielo la pueblan innúmeros *gandharvas*—cuyo término en sánscrito podría

---

delberg, 1966; trad. cast., *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, México D. F., 1990, pp. 576-574.

traducirse por «embebedores de los cantos»—y *kinnaras*, músicos que mantienen el orden universal y acompañan en su vagar la vibración de las ondas. Estos gandharvas a menudo carecen de alas, flotan merced a la postura del cuerpo: sus piernas estevadas se diría que trazan un surco en los aires. El conspicuo Nāgārjuna (siglos II-III d. C.) sentenció:

> Las formas visibles, los gustos, los tangibles, los olores, las ideas,
> sólo son semejantes a un sueño, a un espejismo,
> a lo que tiene la forma de una ciudad de gandharvas.[55]

Y en la Katha Upaniṣad, se lee:

> Como en un espejo, así en uno mismo;
> como en el sueño, así en el mundo de los antepasados;
> como en las aguas se muestra en derredor,
> así en el mundo de los gandharvas;
> como en la sombra y la luz, así en el mundo del bráhman.[56]

Determinadas escuelas sostenían que la conciencia que moría se transformaba en uno de estos músicos etéreos, que eran los encargados de conducir el cuerpo del difunto al exacto lugar donde fue engendrado. Una tarea que se explica si se tiene en cuenta que a ellos se encomendaba velar por la acumulación de las vidas anteriores de los seres humanos gobernadas por el *karma*. Su música anuncia la felicidad, la cultiva. Tocan un instrumento de rasgos comunes al laúd y la cítara llamado *vīṇā*, bailan, a menudo tienen forma de pájaro, aparecen en los bosques, descienden desde lo alto, se sumergen bajo las ninfas celestiales o *apsaras*, que también cantan y tañen, y cuyo eco llegará al sueño de la mitología china. Es un espacio poblado de cantores y almas en armonía, similar a las criatu-

[55] *Versos sobre los fundamentos del camino medio* XXIII, 8.
[56] VI, 5.



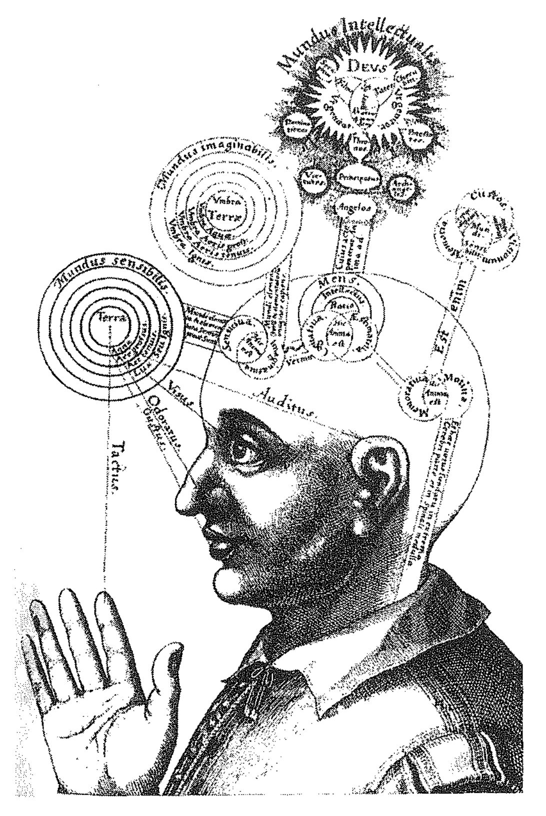
12. *Apsara* o tañedora celeste.

ras angélicas que el Pseudo Dioniso Areopagita (siglo v d. C.) describió en *La jerarquía celeste.*

No se puede negar exactitud a esta observación de Ernst Bloch: «El sonido no llena el espacio: lo crea».[57] La correlación entre la dimensión espacial y la musical resulta sumamente estrecha en la mayoría de las culturas. Es notable que los primeros compositores medievales tuvieran muy en cuenta el ámbito arquitectónico en el que debían sonar las partituras. Su obra era el espejo del espacio ideado por el hombre, un espacio en el que el tejido polifónico, sobre la voz de apoyo o tenor—del latín *tenere*, 'sustentar', 'dar soporte'—, creara su propia construcción, como si un paradójico edificio de piedra etérea y sonora labrara su estructura en el interior de otro, monástico o catedralicio. De hecho, atendiendo a las tradiciones antiguas que recogieron en sus escritos muchos autores, entre ellos el músico y médico inglés Robert Fludd (1574-1637), los sentidos se asimilaban a determinados elementos: la vista correspondía al fuego y el tacto a la tierra; sin embargo, el oído se emparentaba con el éter, esto es, el espacio, el Cielo.

La pureza formal del volumen espacial no podía concebirse sin la limpidez acústica generada por una perfecta escritura musical. Leonhard Euler (1707-1783), el *mathematicorum princeps*, en una de las cartas dirigidas a Federica Carlota de Brandeburgo, sobrina del rey de Prusia, fechada en mayo de 1760, acudió al que ahora puede servirnos de

57 Véase especialmente el segundo capítulo de *Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt, 1972.



13. Robert Fludd, *Utriusque cosmi*, II (edición de 1619).

ilustrativo símil: al observar que cuanto más simple es la proporción de las relaciones sonoras, cuanto más nítidos los intervalos y acordes, mayor serenidad y placer procuran, observaba:

Los arquitectos [como los músicos] también guardan cuidadosamente esta máxima, empleando en las construcciones proporciones tan simples como les permiten las circunstancias. En las puertas y en las ventanas ordinariamente toman la altura dos veces mayor que lo ancho, y en todo momento intentan emplear proporciones expresables en pequeños números, ya que esto agrada al entendimiento. Lo mismo acontece en la música, donde los acordes agradan en cuanto el espíritu descubre la proporción reinante

entre los sonidos, y esta proporción se percibe más fácilmente si se expresa en pequeños números.[58]

En torno a estas cuestiones los maestros de la parisina Escuela de Notre-Dame, como el llamado Magister Albertus, Leoninus y Perotinus en el siglo XII, creadores de los primeros *organa*, fueron de capital importancia. Desde entonces el estudio acústico no dejó de reclamar el interés de los músicos. Un genial creador franco-flamenco como Guillaume Dufay (h. 1400-1474), a quien se confió la composición de la música para la inauguración de la primera fase de la cúpula catedralicia de Florencia, obra de Filippo Brunelleschi (1377-1446), analizó las medidas del edificio y escribió, ceñido a ellas, el luminoso *Nuper rosarum flores*. En esta partitura los valores de duración y los efectos acústicos—como doblar el tenor a la quinta—suponían la réplica de las relaciones arquitectónicas, con lo cual la sonoridad se extendía en concordancia con las dimensiones de Santa Maria del Fiore. El motete se cantó el 15 de agosto de 1436.

¿Y qué señalar de los experimentos llevados a cabo por los maestros venecianos de San Marco, desde Adrian Willaert (h. 1490-1562) y Giovanni Gabrieli (h. 1557-1612) a Claudio Monteverdi (1567-1643) o Tarquinio Merula (h. 1595-1665)? ¿Bajo qué fórmula conseguir un equilibrio tan extraordinario como el obtenido en algunas páginas de Jacob Obrecht (h. 1450-1505) sin un pleno conocimiento acústico-espacial? ¿Qué decir de su esplendorosa *Missa Sicut spina* y de las nervaduras resonantes surgidas de la *Missa Sub tuum praesidium*?

En el siglo V d.C. el neoplatónico Macrobio, tal vez de cuna egipcia, escribió, de acuerdo con Pitágoras, que la pro-

58 *Lettres à une Princesse d' Alemagne*, San Petersburgo, 1768; trad. cast., *Cartas a una princesa de Alemania sobre diversos temas de Física y Filosofía*, Zaragoza, 1990, pp. 83-84.

pia rotación de las esferas genera un sonido, porque el aire al ser percutido, dice, «emite un intenso fragor a causa de ese mismo impacto»; y que cualquier choque produce al oído una sensación áspera y desagradable si no se ajusta a una regla numérica, sustantiva de una buena modulación rítmica y armoniosa, pues «sabido es que en el Cielo nada ocurre de manera fortuita y desordenada, puesto que allí todo procede de las leyes divinas y de un plan establecido»,[59] unas leyes que imprimen de números el alma y la tejen de proporciones perfectas para que fluya todo consonante y armónicamente.

Una conocida publicación científica de carácter divulgativo ha expuesto la hipótesis, lanzada por unos astrofísicos, según la cual el Universo está compuesto por cincuenta y siete variedades de partículas, en cuya estructura se encuentran filamentos o «cuerdas» en vibración. Precisamente, ese movimiento «resonante» es el que genera la existencia de los cincuenta y siete tipos, para cuya captación son necesarias al menos nueve dimensiones. Hacer colisionar dichas partículas en gigantescos aceleradores permitiría contabilizar su energía.[60]

Al fin y al cabo, el sonido, el movimiento, la compresión del aliento, son formas de generación de energía. ¿Por qué en los emblemas del pasado solía representarse a las personas de complexión sanguínea, «por el aire», risueñas y carnosas, como dice Ripa, tocando un laúd «y volviendo los ojos hacia el Cielo»?[61] A tenor de lo señalado por la tradición hebraica, Adán, cuyo nombre proviene de *adāmāh*, 'suelo, tierra', 'tierra rojiza', fue en su origen un cuerpo de arcilla animado mediante el soplo divino. En el Génesis (2, 7) se lee: «Y mo-

[59] *Comentarios al Sueño de Escipión* II, 2. Véase en este libro el cap. «Pitágoras. La armonía de lo dispar».

[60] *National Geographic* II, 2005. Se refiere a las teorías apoyadas, entre otros, por Joe Lykken, físico del Fermi National Accelerator Laboratory (FERMILAB), en Chicago.

[61] C. Ripa, *Iconología...* I, pp. 201-202.

deló Yahvé al hombre de la arcilla de la tierra y sopló en su nariz aliento vivo, y fue el hombre un ser viviente». También Prometeo creaba a los hombres con materia arcillosa, algo similar al procedimiento del dios egipcio Jnum, que en su torno moldeaba a los seres humanos y les infundía un alma o *ba*.[62]

En el mismo panteón de Egipto, el lunar Thot originaba a los dioses menores emitiendo sonidos con la boca y dando su hálito al vacío, pero todavía resulta más notable que Atum-Ra, dios de lo creado y hacedor de sí mismo, principio y fin, tal como se le define en *El libro de los muertos*, se sirviera del sonido para originar las aguas del Nun, el océano celestial que todo lo contenía. Y no es menos relevante—y paradójico—que la luz que ahorma toda existencia, divina y humana, llamada *ra*, se simbolizara en la escritura jeroglífica a través de una boca en referencia al sonido sagrado que dio vida al Universo.

Cuando la mesopotámica Aruru, en la *Epopeya de Gilgamesh*, camina hacia la estepa y deposita el barro del que nació Enkidu, se dice que éste era «el vástago del silencio». Y así, en el sumerio *Poema de Atrahasis o del muy sabio* se pide a Enki, «dios de la Tierra», que despierte de su sueño bajo las aguas y que con barro dé forma a las criaturas a semejanza de los dioses. Y se comenta en *La epopeya de la Creación*, uno de los tesoros de la literatura mesopotámica, que el hado sale de la boca de los dioses, y que el babilonio Marduk hizo de tierra al hombre y con tesón fabricaba el polvo para que el viento silbante y tempestuoso lo esparciera: así se agitaría el caos y con ello se originarían nuevas formas de vida. ¿No es el hombre una pequeña herramienta del Universo, un Universo reproducido a su escala, donde se conciertan todos los elementos y los sonidos y en el cual «el

[62] Véase la nota 35, cap. V.

Señor sopló en este hermoso instrumento que es el hombre y lo modeló según su propia imagen»?[63]

También en escritura sumeria de caracteres cuneiformes, un hermoso poema vincula la invención de la azada y la creación del hombre: con la azada se remueve la tierra, se la excava y, figuradamente, se abre y recorre en ella un canal, un surco, es decir, un destino. En persa, *kuzegar* significa 'alfarero', y este nombre se expresa muy a menudo en los textos sagrados y en la literatura irania como metáfora del Creador; por eso el iluminado poeta Omar Jayyam (h. 1050-h. 1126) comparó en los *Robaiyat* a los seres humanos con los cántaros: resuenan, se llenan y luego se vacían.

No debe pasar inadvertido que en griego «soplo», «aliento», «hálito», se designara como neuma (*pneûma*), un término que entre los filósofos venía a significar 'alma', una fuerza con la cual el demiurgo daba vida a las cosas y las componía en un orden perfecto. Insuflar un instrumento musical era lo mismo que 'animar', dar alma, ofrecer al aire una entidad audible. Uno de los equivalentes latinos de «aliento» (*anhelitus*) era precisamente «anhelar», buscar concordia con el deseo expresado por la voluntad individual.

En diversos escritos recopilados bajo el nombre de Hermes Trismegisto se observa que el intelecto está en la razón, la razón en el alma, y el alma en el soplo o neuma, y que éste «es el que llena el Universo [y] se difunde en todos los seres animados».[64] En un sugerente pasaje, Jámblico[65] señala que en el oráculo de Colofón es un neuma «sutil e ígneo» el que sale del agua, un agua de la que bebe la profetisa y a través de la cual se manifiesta la divinidad, y lo propio hace, según cuenta, el sacerdote Clario, que está al servicio del músico Apolo.

63 San Clemente, *Protréptico* I, 2, 4.
64 Hermes Trismegisto, *Libro sagrado dedicado a Asclepios*, 6.
65 *Sobre los misterios egipcios* III, 11.

En el tratado *De anima* es elocuente y a un mismo tiempo gráfica la idea neumática sobre el alma expuesta por el controvertido Tertuliano (siglos II-III d. C.), que parangona nuestra naturaleza—también espiritual—con la de un instrumento musical. Este Padre de la Iglesia, que rebatió a Anaximandro, menospreció a Pitágoras, receló de Platón, minimizó a Sócrates y señaló que Atenas era «la ciudad de la verborrea», donde todas las teorías del alma, según afirma, han sido dislocadas por hombres que desde sus doctrinas filosóficas «mezclan el agua con el vino», sugirió que el alma y su relación con el cuerpo es semejante al funcionamiento de un órgano hidráulico, pues de la compresión del agua fluye el aire por todos los canales formando un todo unitario, y así como la circulación del neuma propicia sonidos y armonías, también en la parte corporal promueve el movimiento, la acción y el pensamiento:

Además, de la multitud de miembros se colige un único cuerpo tal que dicha división resulta más bien una suma. Considera la portentosa magnificencia de Arquímedes, me refiero al órgano hidráulico, tantos miembros, tantas partes, tantas uniones, tantos caminos de voces, tanta gama de cadencias, tanta armonía de sonidos, tantas filas de tubos..., serán una sola mole.

Así también el aire, que allí por la presión del agua se desprende, no por ello se separa en partes, por el hecho de que sea utilizado por separado, sin duda siendo un todo en sustancia, mas dividido en cuanto a sus funciones.[66]

Al recoger la antigua tradición pitagórica, Arístides Quintiliano escribió hacia el siglo II o III d. C. que el lazo entre el

[66] *Acerca del alma* XIV, 4. Tertuliano se refiere al *hydraulikón órganon* de los griegos, el *organum hydraulicum* o *hydraulus* conocido en Roma. Pese a la atribución a Arquímedes de este invento, su creación se debe muy posiblemente al ingeniero alejandrino Ctesibio (siglo III a. C.).



14. Órgano hidráulico junto a un músico de tuba y dos tañedores de *cornu*. Mosaico romano de Dar Buk Ammera.

Universo, el espíritu y el cuerpo pasaba necesariamente por una organización de los sonidos, y que el Cosmos, en tanto que espejo y correspondiente humano, era una entidad armónica. Los intervalos y las relaciones numéricas de la armonía eran, pues, explicativos del ser, y de ellos resultaban unos factores que nos acercaban a la verdad de nuestro origen. En un fragmento de su célebre tratado *Sobre la música* puede leerse:

La materia y la naturaleza de los instrumentos [musicales] son análogas a la primera constitución del alma, mediante la cual ella se ha unido a este cuerpo. El alma, en efecto, mientras está asentada en la región más pura del Universo sin mezclarse con los cuerpos, permanece inalterada e inmaculada y gira acompañando sin cesar al soberano de este Universo, pero cuando, debido a su inclinación hacia las cosas de aquí, toma algunas imágenes procedentes de lo que está en torno a la región terrena, entonces poco a poco se olvida de las bellezas de allí y se hunde, y cuanto más se separa de las cosas de arriba, tanto más, al aproximarse a las de aquí, se llena de una mayor irracionalidad y se vuelve hacia la oscuridad corpórea ... Cuando el alma se precipita a través de las regiones lunares—que son de aire y están asociadas a un viento [*pneûma*] que de aquí en adelante es consistente—poco a poco es hinchada por el viento

que está debajo, produciendo un intenso y estrepitoso silbido a causa de su natural movimiento; y al estirar el alma sus superficies y líneas circulares ... pierde su forma esférica y la cambia por la de un hombre ... Dicen que esto es la raíz del cuerpo y lo denominan también «armonía».[67]

Las principales escuelas médicas de Grecia consideraban que el neuma, entendido como soplo vital, residía en el ventrículo izquierdo del corazón, y que tenía su complemento en otro neuma generado por el cerebro. De este modo, había venas y arterias por las que únicamente fluía el aliento de vida, el aire. La voz o *phoné* era la mejor transmisora de esta «organización» neumática; su emisión vibratoria suponía la estimulación de la inteligencia, los cinco sentidos y el esperma. Vehículo del alma, inspiradora de la imaginación y del arte, y más aún del canto, facilitaba adentrarse en un cosmos entendido como totalidad.[68] Por eso Anaximandro postuló que el Universo entero estaba sostenido por un neuma.

Cuando el astrónomo Timeo explica a Sócrates la creación de los seres, que no fue hecha a partir de cosas visibles, sino invisibles, «por encerrarse en éstas mayor perfección», el demiurgo hizo coincidir el punto medio del cuerpo con el punto medio del alma, que es fruto de un aliento. Y en tanto lo corpóreo está limitado a siete movimientos,[69] el alma tiene la capacidad de irradiarse hacia todas direcciones. La metáfora según la cual el Creador pretendió hacer de cada

[67] II, 17, 87-88.

[68] Es de interés sobre este asunto la lectura de G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turín, 1977; trad. cast., *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, 1995, en especial el capítulo III, «Spiritus phantasticus», pp. 158-178.

[69] Platón, en *Timeo*, 34 b, atribuía al cuerpo la única capacidad de siete movimientos: circular, de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, de adelante hacia atrás y su contrario, de arriba abajo y su contrario. Este número queda ampliado a diez en las *Leyes* X.

ser «una especie de imitación móvil de la eternidad», contenida en el escrito de Platón, es más que un logro literario, puesto que, de acuerdo con esta idea, cada persona adquiere su razón de ser en tanto que existe como entidad en movimiento, y así se cumple una analogía entre ánima y música, cuyo puente es la voz:

La palabra ... ha sido instituida precisamente con ese mismo fin y contribuye enormemente a hacer que lo alcancemos [el razonamiento]. Y lo que en la música hay de bueno para la voz y nos la hace oír, se nos ha dado en orden a la armonía. Pues la armonía, cuyos movimientos son de la misma especie que las revoluciones regulares de nuestra alma, de ninguna manera se aparece al hombre que tiene una relación inteligente con las Musas, como simplemente buena para procurarle un placer irracional, como parece ser actualmente. Por el contrario, las Musas nos la han dado como un aliado de nuestra alma, ya que ella intenta llevar al orden y al unísono sus movimientos periódicos, que en nosotros se han desafinado. Del mismo modo, el ritmo, que corrige en nosotros una tendencia al defecto de medida y gracia, visible en la mayoría de los hombres, nos ha sido dado por las Musas y con el mismo fin.[70]

Durante la Edad Media occidental, a partir del siglo IX, neuma sirvió para señalar cada uno de los signos de la incipiente notación musical. Al hilo de este asunto, no es ocioso regresar a la lectura de las Upaniṣads, pues en el inicio de uno de los más significativos fragmentos se dice: «Quien conoce lo más antiguo y lo mejor se vuelve lo más antiguo y lo mejor. El aliento vital (*prāna*) es, por cierto, lo más antiguo y lo mejor».[71] En estos mismos escritos sagrados se apostilla que el aliento y la voz deben venerarse como una fecunda vaca sagrada, cuyas ubres emanan sonidos.

70 *Timeo*, 47c.

71 Prapāṭhaka 5, Khanda 1, en *Upaniṣads*, Madrid, 1995, p. 76.

Es difícil sustraerse, dado lo comentado hasta ahora, a lo escrito en el siglo XV por un humanista como Marsilio Ficino,[72] creador de una poderosa alegoría en la que el canto, «que imita las pasiones del espíritu» y las realidades celestes, se asemeja, según dice, a un animal cuya materia es parecida al Cielo: vive, goza de movimiento y, además, manifiesta el afecto. El canto, que «hace las veces de aire», bien podría definirse, arguye Ficino, como un «animal aéreo». En otro lugar se pregunta: «¿Cuánto pensáis que podrán ayudar los cantos aéreos a un espíritu que es asimismo aéreo?». Formular el canto como «un animal del aire». ¿Podría pintarlo Petrus Christus (h. 1410-h. 1472)?

Si regresamos a la Bhagavad Gītā no será menos sustancial observar la función del *prāṇāyāma* o regulación de la energía vital a través de la respiración: «Hay quienes se dedican a dominar su aliento, lo regulan y ofrecen como sacrificio la espiración en inspiración y la inspiración en espiración, después de haber disciplinado el doble movimiento de su respiración».[73] Estas prácticas tenían su cimiento en los usos de antiquísimas civilizaciones. Por ello es sin duda ilustrativo referir *El libro de la respiración de Thot*, demostrativo de que en el antiguo Egipto existía un sistema de ejercicios respiratorios indicados para la purificación del cuerpo y el acercamiento a la divinidad. ¿No dijimos que en tiempos homéricos se consideró que la inteligencia tenía su sede en el diafragma? El concepto del *rûaḥ* hebreo, del ya comentado *ātman* de la India o del *dhikir* arábigo, tienen su fundamento en pensar que la conciencia del ser está, precisamente, en la respiración.

Una correcta función respiratoria aseguraba entre los egipcios la inmortalidad, y, como expone Ramsés Seleem,

[72] «Cómo acrecer la vida en virtud de los astros», en *Tres libros sobre la vida*, Madrid, 2006, p. 151.

[73] II, 26.

los sabios diseñaron todo un código de ejercitación para favorecer el buen funcionamiento de cada órgano y de los sentidos, toda vez que ayudaban a fortalecer la intuición, la reflexión espiritual y la clarividencia. Esto se lee en el mencionado libro, contenido en el Papiro de Gerusher:

> El libro de la respiración de Thot es para ti un amparo.
> Deberás respirar a través de él día a día,
> y así tus ojos verán los rayos del Sol. Por ti hablará la verdad
> ante Osiris, y los escritos de la verdad estarán por siempre
> en tu lengua. Horus, el vengador de su padre,
> protegerá tu cuerpo y de tu alma hará algo divino,
> como lo son todas las almas de las leyes naturales
> de la luz, que a tu ánima darán vida.
> Las sagradas almas del aire unirán tus fosas nasales.[74]

De nuevo en los paisajes del Ganges, cuenta el indólogo Helmut von Glasenapp que es el *prāna*, en su manifestación de *udāna* (lo que sube a la garganta) el que posibilita la voz y el canto, el que cuenta con la capacidad de ceñir las emociones a la forma de un sonido.[75] Pertenece al llamado «cuerpo sutil» (*sūkṣma śarīra*) que, contrariamente al «cuerpo tosco» surgido en el momento del nacimiento, acompaña al alma a través de todas las existencias y fluye en el *saṁsāra*, que es la rueda de la transmigración. En este camino la música cumple una función generadora y transmisora, y como todo lo sucedido

[74] Ramsés Seleem, en su comentario a *The illustrated Egyptian Book of the Death*, Londres, 2001; trad. cast., *El libro egipcio de los muertos*, Madrid, 2004, pp. 118-119.

[75] Véase al respecto el proceso expuesto por Helmut von Glasenapp en *Die Philosophie der Inder*, Wiesbaden, 1958; trad. cast., *La filosofía de los hindúes*, Barcelona, 1977, en especial la tercera parte, «Los principales problemas de la cosmovisión», y sobre todo el apartado «Problemas de la naturaleza y el espíritu», pp. 401-411.

en este estadio apela a un mundo sutil, también debe ser sutil el sonido que, en tanto que alimento, nutre a los seres.

LA FECUNDIDAD

La música conmueve porque mueve, decía Vladimir Jankélévitch. La fluctuación regular de unas ondas es capaz de crear en el interior humano un contenido y provocar un estímulo emocional, como lo hizo el silbido en la caña en la que se transformó la hamadríade Siringa, a orillas del Ladón. Huía despavorida del salvaje Pan, y el viento le dio la libertad al concedérsele la ocultación bajo una apariencia vegetal. El dios, descorazonado, invisible la muchacha a sus ojos, se sentó a escuchar el cañizal; tomó varios tallos, los juntó, y en ellos creyó oír la voz de la joven deseada. En razón de este lance, entre los romanos la flauta policálama tomó el nombre de Pan, esto es, *fistula Panis*. Ovidio relató así el pasaje:

> Y cuando Pan pensaba que Siringa sería suya,
> en vez del cuerpo de la ninfa sólo pudo abrazar huecas cañas,
> y entonces lanzó suspiros, ululando los tallos al viento,
> y obtuvo un suave sonido, parejo al deseado.[76]

Los griegos dieron a esta flauta—que ocasionalmente atribuyeron a Hermes—el apelativo de *sýrinx polykálamos* en referencia al conjunto de tubos, siete por lo común, en tanto que la convencional de un único caño fue conocida como *monokálamos*. Homero la menciona en distintas ocasiones, como es el caso del pasaje en que Agamenón permanece en vela mientras duermen sus hombres. La inquietud le acecha, suspira junto a las naves, contempla la llanura troyana, y de ella

[76] *Metamorfosis* I, 705-709.

Admiraba los muchos fuegos que ardían delante de Ilión,
el sonido de los *auloí* y las siringas y el clamor de las gentes.[77]

Sin embargo, detrás de este dios o semidiós musical, mitad hombre mitad animal, en quien lo feroz adquiere un extraño y paradójico tinte de afabilidad, se encierra un universo de significados, un universo que florece y se regenera con los elementos de un espacio físico a veces sobrenatural, pero que halla en la música una fuente principal de fertilidad. Pan es el flautista que frecuenta las más frondosas vaguadas, el que trepa por los peñascos, el músico favorecedor de los pastos y que recorre las montañas en un ritual de fecundación. En los antiguos textos se decía que simbolizaba el mundo, entendiendo que sus cuernos son imágenes del Sol y la Luna.[78]



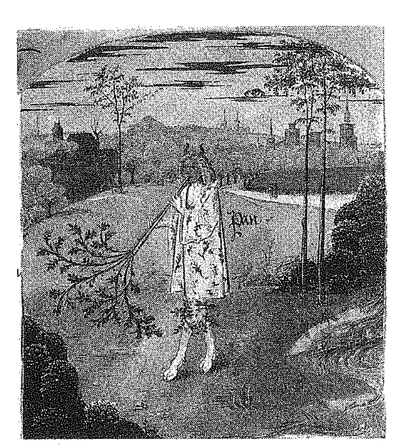
15. Cesare Ripa, *Iconología*, Pan como emblema del «Mundo» (1613).

[77] *Ilíada* X, 12-13.

[78] C. Ripa, acerca de este asunto, toma para su obra buena parte de la información de la *Genealogía de los dioses* de Giovanni Boccaccio, a quien parafrasea diciendo: «Boccaccio ... en el lugar antedicho, sostiene que los cuernos vueltos hacia el Cielo sirven para mostrarnos todos los cuerpos celestes y sus efectos en las cosas de aquí abajo», *Iconología* I, pp. 101-102.

Encarna la fuerza del Universo, es él quien procrea con toda su pujanza, y por eso mismo deshace el caos: es el Todo, de ahí su nombre.

Acompaña a los rebaños, los escucha detenidamente, los vigila y protege de los lobos y alimañas. Es una divinidad agraria, una divinidad campesina que busca la luz juvenil de las ninfas, a quienes codicia y sin embargo cuida. A ellas acompaña en sus danzas, erótico y liberador. Los sonidos de su humilde instrumento, hecho de cañas ensambladas con cera (*keródetos*), ayudan al crecimiento los frutos y la vegetación, es un vigorizante, un afrodisíaco que estimula el apareamiento de los animales, incita su ardor. Por eso se le representa frecuentemente como a un dios itifálico, un generador de semen, un *polýsporos* que lo llena todo de vida y se une a escondidas con las náyades, a quienes fuerza. Una curiosa iluminación medieval de *Les Échecs amoureux* (siglo XV) se diría que recoge todo el sentido de esta pánica leyenda de fecundidad por cuanto los tallos del instrumento que toca Pan se ramifican y florecen en el aire: el aliento es carnal, fructuoso. Y no menos persuasivo es el grabado de Kitcher Oedipus Aegyptiacus en el que los caños de la flauta pánica rigen o indican la armonía de los cielos que se cumple en la trayectoria de las siete esferas.



16. *Le livre des Échecs amoureux*, «Pan», (h. 1400).

Pero este semidiós rudo y mundano a menudo permanece pensativo, la cabeza melancólicamente apoyada sobre la palma de la mano, sentado cerca de un arroyo o recostado en

un tronco, mirando a lo lejos, como reflexionando sobre la caducidad y el declive que comporta el ciclo de las estaciones, un ciclo que, tras nacer, conduce a la nada y el frío. Ánite de Tegea (h. 300 a. C.) parece haberlo sorprendido en uno de sus momentos meditativos:

«¿Por qué, Pan solitario, en el muy frondoso bosque
te sientas tañendo esta flautilla de voz armoniosa?».
«Para que en estos montes suaves de rocío
pazca el becerro rompiendo las espigas de tierno vello».[79]

No en vano, la iconografía de los siglos XVI y XVII lo muestra en ocasiones junto al tenebroso Saturno, a cuya oscuridad el sátiro pone el contrapunto de la música. En las páginas *Sobre la imposibilidad de vivir placenteramente según Epicuro*[80] cuenta Plutarco que el poeta Píndaro se deleitaba cuando le oía cantar, un regalo divino que el autor de *Vidas paralelas* señalaba que únicamente podían recibir los espíritus escogidos.

La figura pánica es una de las muchas en las que se asocia el poder de la música a la reproducción. Entre los pueblos mesopotámicos y los egipcios eran comunes las canciones en petición de bienes para la tierra y como voto para las mujeres que deseaban tener un hijo, creencias que han pervivido en muchos lugares. La presencia de un pastor o de un labriego dotado de poderes, de un músico divino o de un vendimiador mirífico que deposita una semilla mágica en el lagar, son figuras que protagonizan un amplio cuerpo literario de leyendas, del mismo modo que las antiguas tradiciones confieren a la música, como vimos, una facultad para aliviar la

[79] *Antología Palatina* 45.

[80] *Sobre la imposibilidad de vivir...* 1103. Dice el autor: «... Sócrates, cuando pensada que la divinidad hablaba con él por benevolencia, y Píndaro, cuando oía cantar a Pan alguno de los cantos que él mismo compuso, ¿gozaban sólo moderadamente?».

tierra, despertar el instinto de los animales en su cadena de reproducción, y no menos el de los hombres y mujeres.

En uno de los libros iniciales de los *Moralia*, Plutarco habla del himno nupcial y recuerda que entre los músicos se llamaba *hippóthoron nómos*—de *híppos*, 'caballo', y *thoreîn*, 'cubrir'—a una melodía para *aulós* «que avivaba el deseo de los caballos»[81] y preparaba a la yegua para ser cubierta. Así, Eurípides señala en un hermoso coro que Apolo guardaba los rebaños de Admeto, y gracias a su música se sentían instigados a entrar en «himeneos bucólicos»:

¡Oh, casa que a tantos huéspedes siempre recibe generosa!
dignóse habitarte también el pitio Apolo,
con su bella lira,
y resignóse a ser pastor
en tus pastizales,
por las laderas tañendo
para el rebaño con su siringa
himeneos bucólicos.

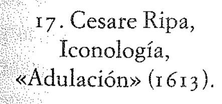
Y con ellos a pacer, por el son atraídos, los variopintos
linces iban y el fulvo escuadrón de los leones,
que el Otris dejaban,
y danzaban en torno a tu cítara,
Apolo, con ligeras
patas, la moteada cierva
gozando de tu canto allende
los copudos abetos.[82]

Este encantamiento de los animales por la música, el rendirse de los gamos y gacelas al sonido de la flauta, fue un tema harto común entre los autores del pasado, desde Aristóteles a Aerobio, Plutarco o Eliano, cuyas teorías al respecto toda-

[81] *Deberes del matrimonio*, 138 b.
[82] *Alcestis*, 570-587.

vía pervivieron con rara insistencia durante el Renacimiento, y aún bastante tiempo después. Una cristalización de estas creencias durante la Antigüedad tardía se halla en Martianus Capella, quien, tras referirse a la virtud de Orfeo, capaz de serenar a los más distintos y fieros animales, señala que los ciervos se entregan al sonido de las zampoñas, y que en un lago de Alejandría los peces son atraídos por los instrumentos de percusión, y en esta misma sincronía los cisnes hiperbóreos se subyugan ante el tañido de la cítara (*cycnos Hyperboreos citharae cantus adducit*) y los delfines, dice, son inducidos a establecer amistad con los hombres (*fides delphinis amicitiam hominum persuaserunt*) mediante el dulce resonar de la lira, y, por supuesto, no son ajenas las aves a la gaya música de las flautillas.[83]




17. Cesare Ripa, Iconología, «Adulación» (1613).

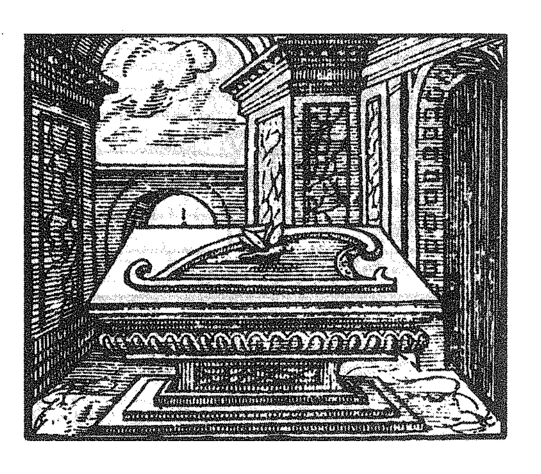
Es notable que en pleno siglo XVII estos prodigios siguieran ocupando páginas en los libros de autoridades como Athanasius Kircher, que sin duda conocieron bien la famosa *Historia de los animales* escrita por el rétor Claudio Eliano (h. 170-235 d. C.). Ripa, por ejemplo, presenta en el emblema de la «Adulación» a un ciervo dormitando a los pies de

[83] *Las nupcias*... IX, 927.

la dama que toca una flauta, porque «gustoso presta oídos a los aduladores».[84]

Juan Eusebio Nieremberg[85] (1595-1658) escribía unos capítulos en los que, citando a algunos de los mentados autores, arguye que el oso, el camello, el caballo y el perro sienten una notable influencia de la música, y que gracias a ella se cazan las hienas, y «lo mismo escribe de los jabalíes y los ciervos Eliano», cosa aplicada también a los elefantes, que se amansan con las tonadas suaves, y no menos las abejas, que protagonizan buena parte del último libro de las *Geórgicas*,[86] donde Virgilio advierte que, tocando los címbalos de Cibeles (*tinnitusque cie et Matris quate cymbala circum*), juntarán el vuelo y atenderán dóciles a su instinto.

Y aun antes de Nieremberg nos recuerda Alciato aquella antigua asociación platónica expuesta en el *Fedro* entre la música, las cigarras y los filósofos, y en el Emblema CLXXXIV, «Que la música está al cuidado de los dioses» (*Musicam diis curae esse*), relata la leyenda en la que Eunomo, hallándose



18. Alciato, Emblema CLXXXIV, «Que la música está al cuidado de los dioses».

[84] *Iconología...* I, pp. 66-69.

[85] *Oculta filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, Barcelona, 2004; véanse las pp. 48-51 y 63-69.

[86] *Geórgicas* IV, 64.

en una competición musical con Aristón, empezó a intranquilizarse al comprobar que una cuerda de su lira estaba destemplándose, gastada. Sin embargo, sucedió algo que iba a cambiar la suerte: una cigarra—«el suave volátil», le llama—se posó sobre el instrumento y recompuso la armonía, con lo que Eunomo resultó vencedor.



19. Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico*, «Instrumento para las abejas» (1723).

El pasaje referido en el *Fedro* sobre las cigarras fue muy conocido y comentado durante la Antigüedad, y era demostrativo de que los amantes de las Musas, los cautivados por el canto de estas hijas de Zeus, al igual que dichos insectos, cantan y se olvidan de comer y beber hasta que les sobreviene la muerte. El músico, el poeta, no puede descuidar las necesidades primarias. Cuando Fedro dice desconocer este mito, Sócrates le increpa:

> ¡Verdaderamente no es propio de un hombre amigo de las Musas no haber oído hablar de cosas como ésa! Es fama, pues, que en otro tiempo las cigarras fueron hombres de los que vivían antes de las Musas, y que al nacer ellas y aparecer el canto, a algunos hombres de los de entonces, hasta tal punto los sacó de quicio el placer, que, cantando, se despreocuparon de la comida y la bebida, y murieron sin darse cuenta de ello. De éstos se originó después la raza de las cigarras.[87]

[87] *Fedro, o de la belleza*, 259 a-d.

En varios momentos de su obra Artemidoro de Daldis (siglo II d. C.) afirmó que soñar con un cisne significaba la presencia de un músico, y que si esta ave es vista por un enfermo «le presagia salud», de la misma manera que es benéfico soñar con los animales que cantan «y tienen un sonido agradable», así que «la golondrina, el ruiseñor, el reyezuelo y otros parecidos aluden a músicos, a personas que les gusta hablar y tienen buena voz».[88]

Habla Nieremberg de un perro que «cantaba» en Florencia al son de un laúd y, en referencia a la autoridad de Claudio Eliano (h. 170-230 d. C.), autor de la colección *Sobre las características de los animales*, señala que en Libia las yeguas se apaciguaban con las cancioncillas de los pastores, «y si se cantaba vivamente al son de una flauta se enternecían de tal manera aquellas yeguas, que vertían lágrimas». También las aves gustan de la música, pues «la hacen, la oyen, la enseñan», y de entre todos los prodigios no consta que las serpientes «tengan aversión y enfado a la misma música».

Al lado de la fábula arcádica de Pan, la mística islámica recoge una creencia según la cual el quejumbroso sonido de la flauta se debe a la añoranza que siente el tallo por el cañaveral del que fue separado, de igual manera que el lamento de una voz indica la pesadumbre de un alma errática y desapacible por haber sido alejada del cuerpo. La fuente de esta tradición es con probabilidad un célebre poema del místico persa Djālal al-Din al-Rūmī (1207-1273), *El llanto de la flauta* (*nay*), en el cual se determina que «lo separado», «lo arrancado», siempre aspira a volver al hontanar del que salió. Todo busca la unión.

La contrariedad, el desconsuelo, con frecuencia tienen en la música y el canto su revelación y alivio, como sucede a Pan, como sucede a Clinias y a Aquiles. Cuando Odiseo y

[88] *El libro de la interpretación de los sueños* II, 20, y IV, 56, respectivamente.

Ayante fueron a visitar a éste, ya llegados al lugar, vieron que el héroe tañía una forminge o forminga (*phórminx*), es decir, una especie de primitiva cítara (*kithára*):

Y así se fueron del multiestruendoso mar por la orilla,
orando mucho al que la tierra ciñe, al que la tierra agita,
procurando persuadir fácilmente al arrogante Eácida.
Y de los mirmídones a las tiendas y naves llegaron,
y lo hallaron recreando su mente con la cítara armoniosa,
bella, bien labrada, y era en lo alto, el travesaño, de plata.
De los despojos, tras destruir la ciudad de Eetión, la tomó,
y con ésta el alma él se recreaba, y cantaba glorias de guerreros.
El solo Patroclo ante él se sentaba en silencio,
esperando a cuando el Eácida terminara su canto.
Y éstos fueron delante, y guiaba el divino Odíseo,
y se estuvieron ante él mismo, y se alzó asombrado Aquiles
con la misma cítara, el sitio donde se sentaba, dejando,
y así se levantó igual Patroclo, cuando vio a los varones.[89]

Al cercenar el sanguinario Tereo la lengua a su cuñada Filomela para que ésta no desvelara que la había violado, los dioses la convirtieron en golondrina, y a su hermana Procne en ruiseñor. Cantaban en las arboledas y en los lugares remansados de los ríos, y ello les permitía olvidar la tristeza. Más tarde, los poetas latinos identificaron a Procne con la golondrina y a Filomela con el ruiseñor. El mito, muy extendido en todas las literaturas europeas, concede una especial importancia a esta última por tener el ruiseñor un canto dulce y nítido, y como tal lo refieren autores de muy distintas culturas y tan alejados en el tiempo como lo están Shakespeare y Leopardi, san Juan de la Cruz o Hölderlin. Es aquel ruiseñor (*qualis illa luscinia est*) que san Agustín[90] evoca para señalar a cuantos por instinto son diestros en el canto.

89 *Ilíada* IX, 185-191.
90 *La música* I, 4, 5.

Si ya en el pasado se dio tan extraordinaria importancia a la voz, a este «fenómeno acústico trascendente», elemento extático, representativo de lo inconsciente—por recordar de nuevo a Jung—, se debe a que fue entendida como una exteriorización mediante la cual podía expresarse la verdad y el designio de lo oculto, de lo *absconditus*. Por este motivo la voz ha sido considerada en el seno de las primitivas civilizaciones un elemento esencial en el hecho religioso, como también lo fue para las primeras especulaciones filosóficas que trataban de comprender el espíritu y el mundo físico en su más acabada dimensión. Lo vemos en Platón y en Aristóteles, en Arístides Quintiliano y muchos otros maestros. Es significativo que Empédocles, como toda definición, llamara a los peces «la especie sin voz»,[91] distinguiéndolos así radicalmente de otras criaturas facultadas para emitir sonidos. Al respecto, Ateneo[92] cuenta que los pitagóricos no comían peces, no por la taciturnidad de éstos, sino por considerar que el silencio era algo divino.

Con esclarecedoras palabras Walter F. Otto[93] (1874-1958) nos recordó que el origen de la lengua como canto hablado condujo necesariamente a la música, a una «protomúsica» todavía sin necesidad de autorrepresentación, tal como existe en el mundo de los animales. Se ha afirmado que, originalmente, el sánscrito y el griego eran lenguas cantadas, una musicalidad que todavía estaría presente en las lenguas tonales como el chino y el yoruba. Con ello, la voz, la palabra, su música, están en el núcleo de un primer sonido entendido

[91] *Sobre la naturaleza de los seres*, fr. 74.

[92] *El banquete de los eruditos* VII, 308 d.

[93] Véase el muy interesante capítulo «El milagro del canto y del habla», que forma parte de *Die Musen, und del göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Dusseldorf, 1954; trad. cast., *Las Musas y el origen divino del canto y del habla*, Madrid, 2005, pp. 69-86.

como «manifestación del ser de las cosas» e instaurado en el centro de ese proceso que despierta el oído interior y nos empuja «a oír como canto-hablado», que diría Otto.

El material primero de la voz se hallaba, según el pensamiento de la Antigüedad, «tanto en el espíritu como en el cuerpo». Así lo afirmaba, al recoger la memoria del pasado, san Isidoro (h. 560-636), para quien la corporeidad vocal procedía de la reverberación del aire «por el hálito espirado» (*vox aer spiritu verberatus*); de ahí que las palabras se denominen *verba*. Y unas líneas más abajo clasifica las voces atendiendo a la naturaleza de su fuerza o penetración, con lo que éstas se dividen en «sutiles», que son las que carecen de vitalidad, y entre ellas están las de los niños y los enfermos; en «recias», que son las que tienen la cualidad de propagarse fuertemente por salir el aire con mucha fuerza, y es por ello, sentencia, propias de varones. «Áspera», dice, es la voz ronca. Más allá de otras divisiones, es curioso que refiera la existencia de voces onduladas como bucles, y de ellas indica que su nombre, *vinnola*, deriva precisamente de *vinnus*, rizo. Asimismo afirma que existe una voz «ciega» (*caeca*) que, apenas emitida, se desvanece, y por eso mismo nunca llega a oírse lejos, «como la de los objetos de barro»:

> En fin, se llama perfecta a la voz alta, suave y clara: alta de manera que sea capaz de alcanzar los tonos más elevados; clara, para llenar los oídos; y suave, para que cautive los espíritus de los oyentes. Si faltara alguno de estos tres rasgos, la voz no sería perfecta.[94]

Los griegos, cuenta Martin Heidegger, concibieron el cotidiano existir en la voz (*phoné*), en el «hablar uno con otro», en el ejercicio de escuchar el afuera; pero también la voz representaba un manar del propio adentro, una fuente de autoconocimiento. Al razonar sobre este asunto Zambra-

[94] *Etimologías* III, 21-22.

no[95] ayuda a comprender mejor las cosas en el momento en que apostilla—refiriéndose al oráculo délfico—que tras grabarse las sentencias de la sabiduría en las piedras y paredes del templo «cobraron voz, se hicieron impersonales», pues en su primigenio sentido la voz «ha de ser impersonal». La máscara en la tragedia, dice, absorbió la voz, la hizo objetiva en el personaje, la fijó a un destino.

Desde luego, no está lejos de este planteamiento Massimo Cacciari al significar que el canto da voz a lo que aspira al silencio, y que por esa misma circunstancia Apolo «no es una figura, no es un *ser* que puede ser nombrado y definido», antes bien—siguiendo sus palabras—es una voz que llena el espacio, «una flecha de la cual cada ser es el blanco».[96] A propósito de esta metáfora, podemos recordar que algunas culturas, entre ellas la hindú, la flecha (*isu*, *isuka*) se emparenta con la voz: «disparar» (*is*) equivale a «hablar claro», y de esta suerte el arquero es llamado el «Señor de la voz» (*Vācaspati*). La cuerda representa la voz (*vāc*) y el proyectil, en palabras de Ananda K. Coomaraswamy (1877-1947), «el concepto audible».[97] La voz apunta, convoca, persuade, define, así resulta lógico que el *advocatus* romano fuera el encargado de llamar (*ad-voco*) a las distintas partes y reunirlas en la asamblea, *contione advocata!*

¿No fueron la nueva civilización griega y su espejo urbano los que también absorbieron la voz? La ciudad, dice Richard Sennet,[98] señalando a la Atenas de Pericles, creó espacios

[95] *El hombre y lo divino*, pp. 353-354.

[96] *Le dieu qui dance*, París, 2000; trad. cast., *El dios que baila*, Barcelona, 2000, p. 35.

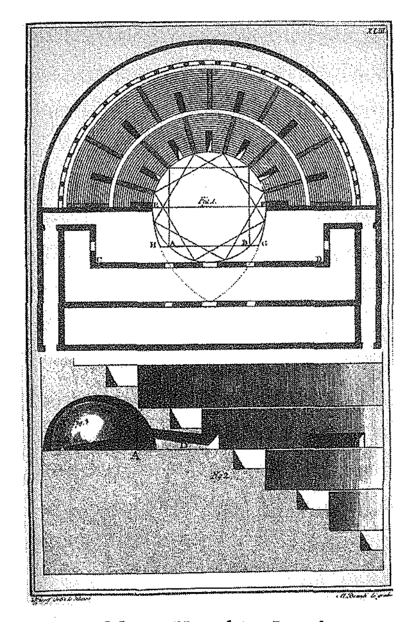
[97] *El tiro con arco*, Barcelona, 1991, p. 28.

[98] *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, Nueva York, 1994; trad. cast. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, 1997; véase el capítulo «Los poderes de la voz y la vista», y más particularmente el apartado «La voz del ciudadano», pp. 56-72.

pensados para la voz dominante, la del político o la del orador cuyos discursos resonaban en el ágora (*agorá*), pero la del ciudadano quedó reducida a las estrechas calles y asimilada por el ruido ambiental; la del filósofo, a la estoa (*stoa*). Con ello, la proliferación de teatros para la representación de tragedias supuso una forma de «trasladar» la voz «impersonal» o anónima a un lugar específico en el que se transformaban y recobraban los arquetipos humanos: se resumía en la voz y el gesto de los actores, y no menos en la danza y la música. En la orquesta (*orchêstra*), que consistía en un círculo de tierra apisonada frente a los asientos, dispuestos en abanico, se actuaba y danzaba, pero con el tiempo detrás de dicho espacio se edificó un muro denominado escena *(skênê)* ideado para proyectar la voz a los espectadores y conferirle una superior potencia. De este modo las voces se antojaban más cercanas y también más rotundas de lo que a simple vista podía parecer, de ahí que los teatros públicos fueran pronto utilizados para fines políticos. Es preciso no desestimar esta relación.

Es admirable, acaso mejor sería decir apasionante, atender a los estudios y experimentos acústicos que llevaron a los griegos, y más tarde a sus herederos romanos, a idear toda suerte de procedimientos para aumentar la resonancia de la voz y la música en los lugares públicos. Leer un libro como el de Bertrand Gille, *La cultura técnica en Grecia* (1980) no puede sino iluminar la profundidad del pensamiento empírico de aquellos inquietos hombres. A raíz de lo contado por Marco Vitrubio Polión (siglo I a. C.), autor del *De Architectura*, es fácil imaginarlos sometiéndose a detenidas probaturas acústicas en las gradas vacías, en la orquesta, escuchando aquí y allá, arquitectos, actores y músicos preocupados por la velocidad del retorno sonoro conseguida por el eco, la nitidez de su altura y la capacidad de duración, la resonancia general, el timbre.

Vitrubio, el más insigne arquitecto durante los días de Julio César y Augusto, continuador de las enseñanzas de los



20. Marco Vitrubio, *Los diez libros de arquitectura*, Lámina XLIII. Planta del teatro griego, gradas y disposición de uno de los resonadores (figura 3).

helenísticos Hermógenes e Hipodamo, explica que, atendiendo a las leyes de la armonía musical, se construían unos grandes cuencos o jarras de bronce, campaniformes o semiesféricos, según la proporción del espacio teatral, los cuales se hallaban afinados entre sí «en tono de cuarta, quinta, y por orden hasta dos octavas». Se colocaban en posición invertida, encima de unos soportes, bajo las gradas, «sin que toquen pared» a fin de obtener una limpia propagación del sonido. En la escena, sigue diciendo, estos amplificadores, «altos no menos de medio pie», tendrán debajo unos surcos mayores para favorecer la irradiación sonora.

Con el cometido de conseguir una ubicación idónea era preceptivo tener muy en cuenta las afinaciones e intervalos de las vasijas, según los cánones que «Aristóxeno compuso con grandísima fatiga y sutileza, por general división de tonos». Si el teatro no fuere grande, «a la mitad de la gradería se dejarán en doce espacios iguales trece celdillas [surcos] de bóveda»[99] para los correspondientes resonadores, que

[99] Transcribo la exposición de las proporciones musicales señaladas por el mismo Vitrubio, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, 1987, que es reproducción facsímil de la edición traducida y comentada por Joseph

podrán ser de tierra cocida. Sin embargo, y si el tamaño fuere notable, aconseja Vitrubio, la altura de las graderías deberá dividirse en cuatro partes al efecto de distribuir en los tres espacios de la división «los tres órdenes de celdillas [surcos]: una para el armónico, otra para el cromático, y otra para el diatónico».[100]

Ortiz y Sanz, Madrid, 1787: «siendo pequeño el teatro á la mitad de la gradería se dexarán en doce espacios iguales trece celdillas de bóveda: en las dos de los cabos se pondrán los tonos de nete hiperboleon: en las dos siguientes una por parte, se pondrá el diatessaron-ad-nete-diezeugmenon: en las dos terceras el diatessarón-ad-neten-parameson: en las quartas el diatessarón-ad-neten-synemmenon: en las quintas el diatessarón-ad-mesen: en las sextas el diatessarón-ad-hípatenmeson; y en la del medio se pone un diatessarón-ad-hípaten-hípaton. De este modo la voz que sale de la scena como del centro, y se difunde por todas partes, al herir en lo cóncavo de cada vaso, tomará un incremento de claridad, ayudada de aquel vaso que en tono concordare con ella», pp. 117-118. Véase para la correspondencia de la nomenclatura de las notas la nota n.° 113, cap. VII.

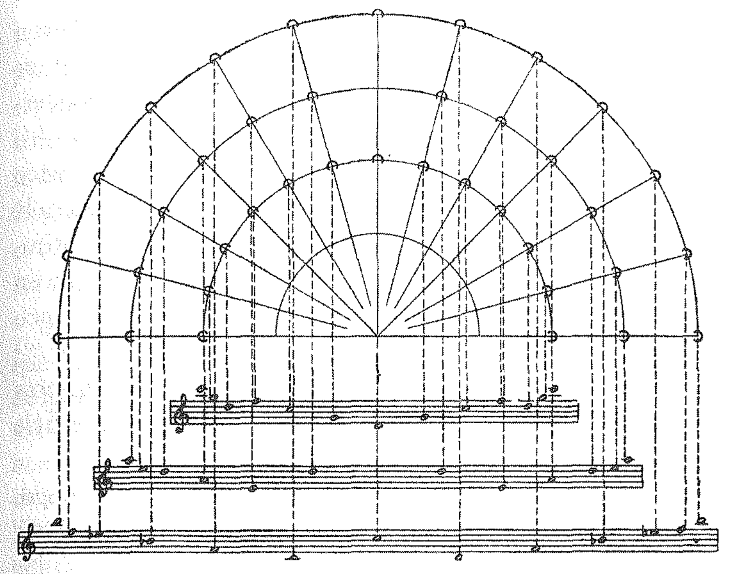
[100] *Ibid.* En un teatro grande, aconseja Vitrubio que, una vez dividida por cuatro la altura de las gradas, «para distribuir en los tres espacios de la división de tres órdenes de celdillas, una para el armónico, otra para el cromático, y otra para el diatónico», entonces «En la serie de abaxo, que será la primera, se colocarán los vasos templados al género armónico, como arriba diximos en el teatro pequeño. En el orden de enmedio de las celdillas de los cabos se pondrán los vasos del cromático-hyperbóleon: en las dos siguientes los del diatéssaron-ad-cromaticen-diezéugmenon: en las terceras los del diatéssaron-ad-cromaticen-synémmenon: en las cuartas los del diatéssaron-ad-cromaticen-meson: en las quintas los del diatéssaron-ad-cromaticen-hypaton: en las sextas los del parámese, que se concuerdan con el cromático-hyperbóleon en diapénte, y con el cromático-meson en diatéssaron. En el medio nada se pondrá, por no tener el género cromático otro tono que convenga con los referidos». En resumen, «En la división y serie superior de celdillas á los dos extremos se colocarán los vasos acordados al diátonon-hyperbóleo» y su correspondiente relación, y «En el medio el meson; por razón que este concuerda con el proslambanómenon en octava, y con el diátonon-hypaton en quinta», con la serie correspondiente que puede hallarse en «la tabla ó canon músico, puesto al fin del Libro, que es el mismo que Aristoxênes compuso con grandisima fatiga y sutileza», p. 118.

Casi al término del capítulo, este arquitecto romano al que admiraron artistas como Bramante y Palladio y, por supuesto, Miguel Ángel, repara en que algún lector de su libro se preguntará por qué en Roma no se utilizan tales ingenios: porque hoy, dice Vitrubio, son de madera, «compuestos de tablazones, los cuales necesariamente han de retumbar», pero no ocurría así antaño, cuando los teatros fabricados con materiales sólidos, «como estructura cementicia, piedra y mármol, que no resuenan». Y de este modo eran las edificaciones que se levantaban en muchas ciudades de Grecia e Italia, y pone por testigo de ello a Lucio Mummio, que trajo a Roma las vasijas de un teatro que demolió en Corinto y las consagró al Templo de la Luna.

En los capítulos que Wladyslaw Tatarkiewicz[101] dedicó al canon (*kanón*) en el arte griego, señaló que, en efecto, en las artes plásticas era un concepto equivalente del nómos musical, y esos cánones o leyes contaban siempre con «un origen y una justificación social o litúrgica». En cuanto a los teatros, escribe que el canon arquitectónico antiguo no estaba únicamente al servicio de la vista, sino también, y por supuesto, del oído. Un esclarecedor dibujo reproducido en su obra indica la colocación de lo que él llama las «tinajas acústicas», que, como ha quedado dicho, guardaban una correcta proporción para llegar a una pureza de tono.

Ciertamente, la consideración de la voz como expresión máxima del discurso fue un hecho particular en Grecia. Su hondura, la claridad, el fluir natural podían estar por encima de la música propiamente dicha. Es significativo el pasaje platónico del *Protágoras* en el que se reflexiona acerca de la poesía: comoquiera que los términos de la conversación no eran los ajustados, en los banquetes de personas poco refi-

[101] *Historia Estetyki*, Varsovia, 1970; trad. cast., *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Madrid, 1987. Acerca de los distintos cánones véanse las pp. 54-67. El dibujo corresponde a la p. 63.



21. Distribución de los resonadores, de proporción y afinación fijas, según la reproducción de Wladyslaw Tatarkiewicz.

nadas de espíritu y de escasa cultura, «incapaces de aunar sus voces o sus razonamientos», los anfitriones tienen que pagar a tañedores de aulós, «comprando una voz que no es la suya». En cambio,

cuando son gentes cultivadas las que se reúnen para beber, no se ven junto a ellas ni auletas, ni bailarinas, ni citaristas; se bastan ellas por sí mismas para la conversación, sin ninguna necesidad de añadir a su propia voz el refuerzo de esos cacareos sin sentido y, aun bebiendo con largueza, saben hablar y escuchar ordenadamente con decoro y dignidad. De esa manera, las reuniones a las que me refiero, cuando congregan gentes dotadas de las cualidades que la mayoría de entre nosotros se atribuye, no tienen ninguna necesidad de voces extrañas».[102]

[102] *Protágoras, o los sofistas*, 348 c.

Tanto Diógenes el Babilonio como Arquedemo escribieron tratados sobre la voz, Aristóteles especuló sobre ella en los *Problemas*, y Crisipo y Antípatro mostraron un interés específico acerca de este asunto en los textos sobre física. Así lo cuenta Diógenes Laercio,[103] quien, hablando del estoico Zenón, señala que éste acostumbraba decir que la voz era la flor de lo más bello. Este filósofo de Citio, discípulo de Crates, afirmaba, lo mismo que el mencionado Crisipo, que en el alma pueden distinguirse ocho partes, a saber, los cinco sentidos, las «razones seminales», la racionalidad y la voz,[104] y aseguraba que en el aire se propagan las ondas sonoras del mismo modo que en un estanque se ondula la superficie circularmente si lanzamos una piedra.

En su defensa de la voz y de su implicación en el diálogo, Lucio Apuleyo (fl. 150 d. C.), conocido como autor de *El asno de oro*, se pregunta qué son unas manos y pies apresados por grilletes, qué son unos ojos velados por las nubes, qué es un oído sucio: lo mismo que una voz conminada al silencio. Y, siguiendo con tan descriptivos símiles, añade que de la misma manera que una espada brilla si está en uso, y en cambio se llena de herrumbre si no se la utiliza, así acontece con la voz «si se la guarda en la vaina del silencio».

Debe emplearse con probidad en una audición pública, ofrecerse a personas cultas y benevolentes, a un escogido auditorio, a un gran señor. Decidido, Apuleyo afirma que de ser más diestro en el arte de tocar la lira se dirigiría a las multitudes y, aun a sabiendas de que la voz humana no puede alcanzar la fuerza de la trompeta (*tuba*) ni tampoco la lejana resonancia del cuerno (*cornu*), y menos todavía los tan varios registros de las aves y los animales, en cambio la divinidad, dice, «ha dado al hombre una voz de menor potencia, más placentera al espíritu que al oído».[105]

103 *Vidas de los filósofos* VII, 55-62.
104 *Ibid.* VII, 157.
105 *Florida* XVII, 6.

El sedimento de tales reflexiones, que en apariencia pueden antojarse rudimentarias y muy lejanas en el tiempo, servirá a filósofos como Hegel, Nietzsche o Bergson para elaborar las suyas. El estudio de su fenómeno no ha dejado indiferentes a los más conspicuos pensadores. En un curioso fragmento del *Compendium musicae*, escrito en 1618, Descartes aseguraba que

> ... lo que se refiere a la naturaleza del propio sonido, es decir, de qué cuerpo y de qué modo brota más agradablemente, es asunto de los físicos. Parece que, si la voz humana nos resulta la más agradable, es solamente porque más que ninguna otra es conforme a nuestros espíritus. Así, incluso nos es mucho más agradable la voz de los amigos que la de los enemigos, según la simpatía o la antipatía de las pasiones: por la misma razón por la que, según se dice, una piel de oveja tensada en un tambor enmudece, si se la golpea, cuando resuena una de lobo en otro tambor.[106]

Tal vez se trate, como seguramente es, de una simple coincidencia, pero resulta llamativo que Heidegger acuda asimismo al ejemplo de «la voz de un amigo»[107] para demostrar la empatía de un sonido grato que nos confirma en nuestro ser y, por lo tanto, en nuestro modo más amable de estar en la Tierra.

Sin duda posee mucho interés el planteamiento de san Anselmo de Canterbury, al argumentar que «se piensa una cosa cuando se piensa la voz que la significa».[108] En una respuesta a Anselmo, autor de *De veritate*, el monje benedictino Gaunilo (siglo XII) inquirirá que no se medita la

[106] *Compendio de música*, Madrid, 1992, p. 57.

[107] *Sein und Zeit*; véase el capítulo «El ser ahí y el habla. El lenguaje», pp. 179-185.

[108] San Anselmo, *Proslogion* III; el texto de Gaunilo se incluye en la edición de dicho título, tras el cap. XXVI.

voz—que es cosa verdadera: sonido, letras, sílabas—«sino el significado de la voz oída». La voz oída. Acaso por esta razón, según ocurre en ciertas tradiciones orientales, sobre todo en el norte de la India, la voz del difunto queda fluctuando entre los vivos, buscando espacios, lo mismo que sucediera a Eco, que a su muerte se tornó incorpórea y repetía las últimas sílabas de las palabras emitidas. ¿No pronunciaba la ninfa, en palabras de Mersenne, las cosas del mundo, sus rincones y claroscuros?

En efecto, en las culturas asiáticas la voz es merecedora de un cuidado especial. En los Vedas se hace hincapié en que ésta debe tomar siempre una dirección adecuada, de modo que se anticipe a cualquier tipo de aviso y «anuncie lo que pueda ocurrir», y de esta manera se insta a Indra, representado bajo la forma de un pájaro, a cantar «por el lado sur de nuestras moradas»[109] para que los malhechores se desvíen y emprendan otro camino. Del mismo modo, en un himno védico escrito por Viśvamitra[110] se compara la voz de Agni con un rayo, y es esta calidad acústica la que articula el carácter de ciertos dioses, dulzura en Kamah, fortaleza en Indra.

RAPSODAS, «ZURCIDORES»

Para los antiguos la recepción de los sonidos implicaba, ya lo hemos dicho, una interpretación del devenir, puesto que el sonido es duración. Si el oído corresponde a una de las ocho partes que conforman el alma, puede captar el aliento vital humano y a su vez «escuchar» esa voz que procede de los dioses, es decir, del mundo invisible. De esta suerte, la música podría aceptarse como una transcripción o traslación

[109] Vedas, Anuvāka XXVIII, Sūkta X.
[110] *Ibid.*, Anuvāka XXIX, Sūkta I.

de lo que está oculto. Epicuro tenía la convicción de que eran partículas inaprensibles y homogéneas—aunque no obedientes a una determinada forma—las que generaban la sensación auditiva, sólo culminada al chocar éstas en el oído: es nuestro órgano auditivo quien ordena el flujo de un rumor, de igual manera que el ojo absorbe y organiza la materia tangible, una materia que es creadora de simulacros o *eídola*.

En torno a la reflexión de «por qué la noche es más sonora que el día», y retomando la explicación epicúrea, Plutarco teorizó que la quietud nocturna favorecía la propagación de los sonidos y que la agitación del día la entorpecía: el día es como una vasija llena, no resuena, como tampoco la piedra y el oro, pero no así la noche, que está vacía y es semejante al bronce, que es «sonoro y parlero». Bajo la luz del Sol el aire se mueve con superior fuerza, de manera que no permite que la voz, esparcida, llegue bien «articulada y conformada al sentido», y puesto que la noche apenas tiene movimiento y el viento está en calma, nos envía el sonido «sin romper nada».[111] Cuando la voz se trenza, habla con propiedad.

Enlazar los sonidos, hacerlos canto, concatenarlos, fue uno de los primeros sentidos alcanzados por la música, y es sustantivo que, como recuerda Ivan Illich en su extraordinario libro sobre la lectura monástica,[112] uno de los significados de rapsoda o rapsodo (*rhapsoidós*) fuera el de 'zurcidor', por tratarse de alguien que hilvana cosas coherentemente, alguien que une «con costuras los retazos del pasado» y engarza versos y cantos. Esta palabra adquirió una mayor sig-

[111] *Charlas de sobremesa* VIII, 720 c-722 f.

[112] Véanse las reflexiones acerca de la memoria, la palabra y el canto contenidas en el cap. III de *In the vineyard of the text. A commentary to Hugs's «Didascalicon»*, Chicago, 1993; trad. cast., *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al «Didascalicon» de Hugo de San Víctor*, México D. F., 2002.

nificación cuando eran dos los rapsodas que, en secuencia alterna, cantaban o recitaban públicamente los poemas, en su mayoría homéricos, por más que fuera habitual oírles recitar versos de Hesíodo (siglo VIII a. C.), Mimnermo o Arquíloco de Paros (fl. h. 650 a. C.), que fue tan célebre por su poesía como por haber escapado de un combate tras arrojar el escudo, lo que se consideraba ignominioso.

Al parecer Clístenes (h. 600-570 a. C.), tirano de Sición, fue tan radical en su política contra los dorios y los argivos, que prohibió a los rapsodas la recitación de los pasajes de Homero y de todos aquellos poetas que hicieran referencia a dichos pueblos. Por el contrario, durante el mandato de Pisístrato (h. 600-527 a. C.) los rapsodas incluso pasaron a formar parte de las celebraciones que conformaban las llamadas Grandes Panateneas, florecientes a partir de 556.

Se ha sugerido que la expansión de la escritura en Grecia a lo largo del siglo VIII a. C. fue determinante para que los cantores como Homero escribieran o dictaran sus versos a un escriba. Los poemas, por largos que fueran, estaban por costumbre destinados al canto o a la recitación, y es posible que en el caso—no único—de la *Ilíada* o bien de la *Odisea* se hubiera seguido un proceso de ordenación, ensamblamiento y reconstrucción, por así decirlo, de los materiales —muchos de ellos procedentes de fuentes orales—a cargo de poetas y rapsodas con el propósito de establecer una división de los pasajes y hacerlos viables para el desarrollo de su canto o recitado.

M. C. Howatson comenta[113] que, pese a su extraordinaria extensión, estos poemas estaban concebidos para ser escuchados en su totalidad, y que, aun teniendo en cuenta las dificultades técnicas que suponía la reorganización de los episodios, los fragmentos se distinguían necesariamente por

[113] *Oxford Companion to Classical Literature*, Oxford, 1989; trad. cast., *Diccionario de la Literatura Clásica*, Madrid, 1991, p. 442.

su coherencia. La sola recitación de la *Ilíada*, dice el autor de manera anecdótica, llevaría poco más o menos unas veinte horas ininterrumpidas, una empresa que ni en las fiestas más señaladas y fastuosas era posible acometer.

La antigüedad de estos artistas está atestiguada con anterioridad a los autores mencionados, y se tienen noticias de que existían rapsodas ambulantes que recitaban pasajes de la historia de los Argonautas, los intrépidos navegantes que más tarde inspirarían a Apolonio de Rodas; de ahí que al escribir sobre los marinos de la Argos diga Homero que es «tan celebrada al volver de las tierras de Eestes».[114] Es conocido que muchos de ellos pertenecían a compañías teatrales que representaban las comedias y tragedias de manera itinerante por numerosas regiones, y que su nombre dio pie a la denominación de diversos cantos o compilaciones, como la llamada *Teogonía de las rapsodias*, que los antiguos atribuyeron a Orfeo.

Es posible que el tipo de recitación del *rhapsoidós* implicara cierta monotonía, surgida de la imitación de un modelo melódico austero. Ficino decía, seguramente con razón, que un discurso bien constituido tenía una potencia natural y por ello suficiente, y que una plegaria—lo mismo vale para un poema—, si estaba compuesta de modo adecuado, «henchida de afecto y de sensibilidad», poseía una fuerza «no inferior a los cantos»,[115] cosa que se cumplía, a tenor de sus palabras, en el gran poder del que gozan «algunos sacerdotes de la India, según el relato de Dami y Filóstrato».

Se sabe que el afamado rapsoda Alexis de Tarento intervino en las celebraciones musicales de Susa (324 a. C.) con ocasión de las bodas de Alejandro Magno y Estatira, hija de Darío—el propio héroe había dado el beneplácito, para enojo de los macedonios, de que sus soldados se casaran con

[114] *Odisea* XII, 69-70.
[115] *Op. cit.*, p. 153.

mujeres persas—. También Heráclito se refiere a los «recitadores» que van de pueblo en pueblo, de los que critica su sometimiento al gusto de las gentes.

Parece que las melodías o cantilenas de los rapsodas se caracterizaban, efectivamente, por la monotonía, una linealidad exigida en parte para favorecer la clara comprensión del texto. Es conocido que en muy contadas ocasiones se acompañaban de un instrumento, tarea que correspondía habitualmente a un citarista o, en menor medida, a un auleta. La función del músico consistía estrictamente en sostener la voz del recitante con un sencillo dibujo melódico. En el libro XIV de *El banquete de los eruditos* Ateneo de Náucratis ofrece una singular semblanza de aquellos artistas que, no siempre bien considerados, convocaban en el ágora a tantos oyentes a los que hacían partícipes de las venturas de Odiseo y de la heroicidad de Aquiles.

¡Con qué ironía los trató Platón! En el *Ión* pone a Sócrates frente al rapsoda que da título al diálogo, un artista ufano, pagado de sí mismo, que llega victorioso de las fiestas de Asclepios. Sócrates, sarcástico y con un mohín de comicidad, acuerda al final de la conversación considerarlo divino, por más que critique su falta de verdadero conocimiento de la poesía de Homero. No resiste, sin embargo, la tentación de insinuarle si realmente está en sus cabales quien viste con tanto lujo y artificio y, entonando razones tan profundas, es capaz de no descomponer su figura durante el canto y el recitado. La respuesta de Ión podría antojarse liviana, pero en cierto modo nos ofrece una visión muy aproximada de la mentalidad de un músico profesional:

SÓCRATES: Pues bien, Ión: ¿hemos de decir entonces que es dueño de su razón este hombre que, adornado de una vestidura de colores variados y de coronas de oro, se pone a llorar en los sacrificios y las fiestas, sin haber perdido ninguna de estas joyas, o bien experimenta un miedo raro delante de más de veinte mil personas

que están bien dispuestas para con él, aun cuando nadie le despoje de nada ni le haga el menor daño?

IÓN: No, ¡por Zeus!, Sócrates; de ninguna manera es dueño de su razón si hemos de decir toda la verdad.

SÓCRATES: ¿Y sabes tú que sobre la gran mayoría de los espectadores producís vosotros los mismos efectos?

IÓN: Lo sé muy bien. Desde lo alto de mi estrado los veo cada vez llorando, echando miradas amenazadoras y permaneciendo, como yo mismo, pendientes de mis palabras. Lo sé porque me siento bien obligado a observarlos atentamente: si los hago llorar, yo reiré, recibiendo el dinero, mientras que si los hago reír, soy yo quien va a llorar entonces perdiendo mi salario.[116]

Si Ígor Stravinsky, de opinión estricta, hubiera leído este episodio señalaría con el dedo al antiguo rapsoda Ión, por aquello de que el intérprete no debe servirse de la música sino proceder como un simple traductor de la misma. Lo dice en su *Poética musical* (1942). Esta afectación interpretativa condujo a Aristóteles a la crítica de todos aquellos que incurren en este defecto, de manera que no ahorró palabras contra los auletas que, deseando imitar el lanzamiento del disco, «giran sobre sí mismos», y en el mismo pasaje[117] recuerda que el actor Menisco llamaba «mono» a su colega Calípides por su reiterada tendencia a la imitación, algo que hace extensivo a los cantantes, caso de Mnasiteo de Opunte y, por supuesto, a los rapsodas como Sosístrato, que tanto envanecían el gesto.

116 *Ión*, 535 d.
117 *Arte poética* XXVI, 1461 b-1462 a.

II

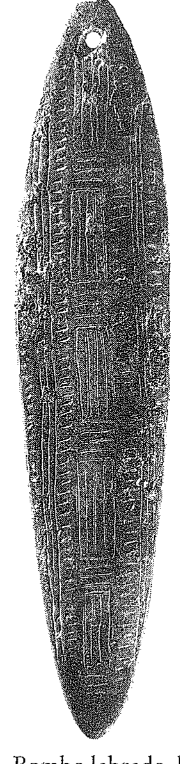
LA EVOCACIÓN DEL GRITO

Antes de que Demócrito en el siglo V a. C. tratara de *Las causas referidas a los sonidos*; antes de que en los antiguos textos taoístas se concibiera la presencia del árbol como un símbolo sagrado, por representar éste una conjunción armónica del Cielo y la Tierra, su madera la fuente de los instrumentos musicales y sus ramas la voz; antes de que, en metáfora de la fuerza sonora, las siete trompas o *shôfarôth* hechos con un cuerno de carnero derribaran las murallas de la ciudad de Jericó (Josué 6, 1-21),[1] el sonido, como entidad propia, había adquirido una dimensión anímica, subjetiva, que implicaba directamente desde hacía miles de años tanto al individuo como a la comunidad.

La capacidad transmisora de la música hizo que su desenvolvimiento fuera relativamente rápido, y también sus útiles, sus instrumentos. A este respecto, es llamativa la difusión de un espécimen denominado rombo (*rhómbos*), muy usado desde el período Magdaleniense. Sin embargo, un ejemplar encontrado en Dordoña, en la gruta de La Roche, asegura una antigüedad de veinticinco mil años, lo que supone un período anterior a dicha cultura. Este instrumento en concreto, hecho con la pala de un astado de reno, tiene una longitud de poco más de diecisiete centímetros y cuenta con una decoración geométrica. Ejemplares similares, y de análogo estadio cronológico, fueron hallados en la Europa central y en la península Ibérica. El entusiasta pionero André Schaeffner[2] relata que el rudimentario principio emisor le permitía propagar un zumbo inquietante, que

[1] Los conocidos versículos descriptivos del episodio señalan que siete sacerdotes, tras efectuar siete vueltas en torno a Jericó, tañeron el shôfãr con gran fuerza: «El pueblo gritó y los cuernos sonaron. Cuando el pueblo oyó el sonido de los cuernos, se puso a gritar con todas sus fuerzas, y las murallas de la ciudad se derrumbaron» (6, 20).

[2] *Origine des instruments de musique...*, pp. 131-133.



22. Rombo labrado, hecho de asta de reno. Cueva de La Roche, Dordoña.

sugeriría al oído algo lóbrego y sobrenatural.

El rombo no era más que una pieza plana de hueso—también se usaba la piedra o la madera—, de unos diez centímetros de longitud, cuyo aspecto pisciforme recuerda el de una punta de lanza, aunque sin los lados esquinados. En uno de los extremos se practicaba un orificio para atarle una cuerda de fibra vegetal o de nervio, con la cual, agitándola circularmente, se conseguían fuertes giros, paralelos al suelo y por encima de la cabeza de quien lo accionaba. El contacto violento con el aire producía un silbido continuo, apagado pero penetrante, una sonoridad ultraterrena que, precisamente por eso, le otorgaba un papel en los actos ceremoniales y mágicos. Había rombos constituidos por más de dos palas, lo que proporcionaba un zumbido «polifónico». Su giro—y el movimiento de quien lo accionaba—, cuenta Schaeffner, necesariamente tuvo que incitar a la danza.

Se volteaba de noche, en las montañas y en las cuevas de garganta amplia, donde lograba una intensidad misteriosa. Allí, el ronco silbido se amplificaba poderosamente y a menudo se concebía como la imitación del mugido de un bisonte. Su frecuencia se ha estimado en unos 35 hercios,[3] una emi-

[3] L. Rault, *op. cit.*, pp. 37-38. Esta obra ofrece interesantes ejemplos gráficos del uso del rombo en distintas culturas. En el francés actual se le

sión que por su naturaleza acústica se traducía en un vagido turbador—en Francia se le llamó *diable des bois*, en alusión a su desolada música—. Precisamente, por este inquietante rumor se le encuentra, mucho después y ya ornamentado con figuras humanas, en los ritos griegos destinados a Dioniso y a la frigia Cibeles, llevados por los sacerdotes o coribantes que cantaban y bailaban.

En uno de los misterios de Dioniso se cuenta que siendo niño, rodeado de curetes danzantes, los Titanes le engañaron con juguetes, y entre éstos probablemente había un rombo, «como afirma el poeta de esta iniciación, el tracio Orfeo».[4] Eurípides (h. 485-406 a.C.) lo cita en una antístrofa de *Helena*, donde la heroína es llevada por Hermes a la corte egipcia de Proteo, en cuya tumba se refugia. Al no ser posible observar correctamente los sacrificios de la diosa por haber quemado unas ofrendas que no eran «lícitas ni piadosas», se dice:

> Grande es, en verdad, el poder de las ricas y coloreadas
> vestiduras de piel de cervatillo, del verdor de la yedra
> que corona las sagradas férulas, y de las sacudidas
> circulares del rombo girando en dirección al cielo,
> de la melena que ondea en báquico furor honorando a Bromio
> y de las fiestas nocturnas de la diosa. ¡Y te ufanas solo por tu
> belleza![5]

También los poemas elegíacos de Sexto Propercio (h. 50-h. 16 a. C.) nos hablan de la presencia de *rhombi*, que entre los romanos era patrimonio de las hechiceras y de las muchachas

---

conoce como *rhombe* y *planchette ronflante*, y es el *bull-roarer* inglés y el *Schwirrholz* de Alemania. En España recibió muy distintos nombres, según el área geográfica, como *bramadera*, *bufón*, *cerrunga*, *fungón*, *roncador*, *zumbadera*, entre muchos otros.

[4] San Clemente de Alejandría, *Protréptico* II, 17, 2.

[5] Antístrofa 2.ª, 1360-1365.

enamoradas, convencidas de que al pronunciar un sortilegio, subrayado por la fuerza del rombo, el hombre amado se acercaría (*staminea rhombi ducitur ille rota*):

> Goza con que me consuma sola en mi vacío lecho.
> Si le place, Lígdamo, salte contento con mi muerte.
> Ésta no me ha vencido con su hechizo, sino, artera, con
> mágicas hierbas:
> él es arrastrado por el giro del rombo con su cuerda.[6]

El poeta recuerda en otro lugar de su obra la vinculación del rombo y la magia (*Deficiunt magico torti sub carmine rhombi*):

> Cesan los rombos que giran con mágico canto,
> y el laurel entre cenizas yace al apagarse el fuego,
> y ya la Luna se niega a bajar más veces del Cielo,
> y la negra ave ha cantado un funesto agüero.[7]

Aunque con el suceder de las civilizaciones se convirtió en un objeto usado como juguete y entretenimiento, todavía en la Edad Media, y aún siglos después, estuvo asociado al Carnestolendas y a determinadas ceremonias de fertilidad. Las tradiciones cuentan con un arraigo tal que el rombo sigue en uso, y con un carácter sagrado, en numerosos lugares de África y América. En Oceanía son frecuentes los ejemplares grandes, de hasta ochenta centímetros, y resultan indisociables de los ritos de iniciación, como ocurre entre los orokaiva de Nueva Guinea,[8] quienes en un ceremonial profieren gritos y se duelen de un fingido ataque de animales salvajes que ame-

[6] *Elegías* III, 6, 23-26.

[7] *Ibid.* II, 28, 35-38.

[8] Bertrand Hell, *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre*, París, 1999, p. 168.

nazan a sus hijos. Para expiarlos y convocar a los espíritus benefactores, se ciñen unas máscaras y corren bosque adentro con unas flautillas sagradas y unos rombos que les permiten escuchar las voces ultramundanas. Todavía en varias zonas de los territorios balcánicos pervive como elemento de juego, como arcaico legado de aquel bufido de bisonte.

LA POSESIÓN DE DIOS, EL RITMO, EL GESTO

Si habláramos del arco musical, de la flauta o de los rascadores cruzaríamos los mismos caminos que nos han llevado a conocer el rombo, unas sendas que recorren la memoria sin cesar. Lo propio puede decirse del mucho más tardío tambor, símbolo de la fecundidad y del latido terrestre. En una versión paleobabilónica de la *Epopeya de Gilgamesh* se relata que el terrible y profundo bramido del toro Umbaba resuena como un timbal, y sabemos que tanto para los sumerios como para los egipcios el tambor suponía un vínculo con el más allá.

Lo excepcional de estos arcanos de la música ha hecho que los historiadores, filósofos, etnomusicólogos y antropólogos hayan indagado el origen de la música como forma de explicación y conocimiento de la conducta humana, tanto en su desarrollo individual como en el colectivo. A principios del siglo XX Jules Combarieu defendió que la primera raíz musical surgió de la necesidad de interpretar la naturaleza y de dominar lo que se antojaba un entorno «incontrolable». La música como conjuro. Por esa razón el estudioso francés argumentó que, transcurridos los milenios, y tras un largo proceso evolutivo, los hombres primitivos se sirvieron de la música para conocer mejor a los espíritus, «para arrancarles su secreto» y no tanto para defenderse de ellos.[9]

[9] *Histoire de la musique*, París, 1920, I, p. 5.

Esta sugerente idea de invocación de lo desconocido como medio de llegar a su mejor entendimiento y a su definitiva «posesión», o revelación, es hoy comúnmente aceptada. El avisado y no menos penetrante intérprete de la cultura que fuera Jorge Luis Borges escribió que Moisés, al preguntar a Dios su nombre, en realidad no deseaba satisfacer una curiosidad, sino averiguar quién era Dios, «o más precisamente, qué era»,[10] y de este modo poseerlo. Desentrañar el enigma divino que reza «Soy el que soy», clamado en el monte Sinaí, hubiera significado descubrir la esencia de la eternidad.

Algo similar, y no menos estimulante, es lo que France Schott-Billmann ha señalado sobre la danza, en tanto que instrumento de apropiación «de la mirada del Otro».[11] Imitar con el gesto el movimiento de un espíritu, descifrarlo en el propio cuerpo, pues éste es un regulador de la armonía y un depositario de las acciones del dios. No se entiende de otra manera la lectura de Jámblico cuando infiere que «llegamos a ser enteros del dios» y a participar de su fuerza; eso se expresa de múltiples formas:

... movimientos del cuerpo y de ciertas partes, disposiciones armoniosas, danzas corales, voces armónicas o lo contrario de esto; además el cuerpo es visto levantarse o distenderse o ser transportado en alto en el aire o se ven acaecer al respecto los fenómenos contrarios a éstos; o se nota una gran igualdad de voz según la altura del tono o los intervalos intermedios del silencio, pero otras veces desigualdad: a veces los sonidos aumentan en intensidad o disminuyen musicalmente, y a veces es de otro modo.[12]

[10] «Historia de los ecos de un nombre», en *Otras inquisiciones*, Madrid, 1979, p. 162.

[11] *Le besoin de danser*, sobre todo el capítulo «La danse de l'Autre», París, 2001, pp. 164-191. Véase también lo comentado por J. Blacking en *How Musical is Man?*, Seattle, 1973; trad. cast., *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, 2006.

[12] *Sobre los misterios egipcios* III, 5.

Es notable que, en otro lugar del mismo libro, Jámblico haga mención de la danza como elemento propiciador de la simetría del cuerpo y hacedor de la unidad del espacio que rodea al danzante. Cuando este autor sirio indica los remedios utilizados por los pitagóricos para combatir las enfermedades,[13] señala un lugar, e importante, para la danza, que debía entenderse como instrumento propiciador del equilibrio y el orden orgánico y mental. La obra de Platón es rica en esta suerte de aseveraciones, y no menos la de Aristóteles, que en una singular interpretación dejó dicho que la danza «utiliza el ritmo sin armonía» y quienes la practican, comenta, «mimetizan caracteres, pasiones y actos.»[14]

Schaeffner, por ejemplo, en su discurso del tratamiento de los diferentes aspectos del ritmo, decía que éstos responden a una forma de oposición de los gestos, los movimientos y los sonidos con el propósito de conseguir una «codificación de lo que se mueve», de suerte que la danza podría considerarse una manera de control de la realidad exterior.[15] Otros autores, como Mithen,[16] sostienen que el ritmo bien pudo deberse originalmente a la propia acción que conlleva la bipedación: el balanceo y la tendencia a buscar el centro posicional, la necesidad de nivelación de pesos que tiene un cuerpo erecto. Al respecto, la observación de este último estudioso es sumamente importante: la relación entre la bipedación y los sonidos emitidos con la voz, más o menos acompasados, más o menos cadenciosos, como son los proferidos por quien jadea. El pensamiento platónico, como veremos, no dista de la concepción a la que se adscribió Schaeffner, en buena parte semejante a lo indicado por un platónico como

13 Véase el capítulo «Pitágoras. La armonía de lo dispar» en p. 358 de este libro.

14 *Arte poética* I, 1447 a.

15 *Origine des instruments de musique...*, p. 61.

16 *The Singing Neanderthals*, véase el capítulo «Getting into rhythm. The evolution of bipedalism and dance», pp. 139-159.

lo fue Jámblico y formulado en nuestros días por Michel Serres,[17] en el sentido de que el ritmo o *rhythmós* es un retorno, la pauta y marca de algo que fluye pero que, sin embargo, fluctúa como lo hacen las aguas de un río paradójicamente reversible y por lo tanto tendente a su hontanar. Este filósofo francés señala que fueron los atomistas como Leucipo y Demócrito, y no Platón, quienes se percataron del gran ritmo primordial y amplio de la naturaleza, de un ritmo sin posible medición aunque perfecto en su cumplimiento: el ritmo en música es reversibilidad y por lo tanto círculo; es una forma de engarce entre lo reversible y lo irreversible, «corriente y contracorriente».

La danza cósmica del dios hindú Śiva se antoja un reflejo de esta necesidad de engarzar y ordenar el proceso de la Creación. ¿No ha definido John Blacking la música como un sonido humanamente organizado, siendo la danza una manifestación esencial de este proceso? ¿No escribió Scelsi *Ko-Tha «Trois danses de Śiva»* (1967) para hacer audible el pulso terrestre? Entre los movimientos y mudanzas de Śiva, sustentado por un pedestal de loto, se cumplen los cinco actos primordiales: creación, conservación, aniquilación, ocultación y redención. Por ello este gran dios, o Śiva Naṭarāja—«el rey de los danzarines»—, baila rodeado de un círculo de llamas, mientras sostiene en una de sus manos un tambor, el *ḍamaru*, que representa el lenguaje y la revelación.

Cuando Śiva baila se liberan las fuerzas sobrehumanas: el suelo en que marca los pasos es el Universo. Cuenta la tradición[18] que los antepasados de los seres humanos, llamados

[17] *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, París, 1977; trad. cast., *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Valencia, 1994, pp. 177-182.

[18] Véase el interesante análisis descriptivo del estudioso Eckard Schleberger, *Die indische Göttenwelt. Gestalt, Ausdruck und Sinnbild. Ein Handbuch der hinduistischen Ikonographie*, Múnich, 2.ª ed. 1997; trad. cast., *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo. Diccionario*

Ṛṣi, quisieron eliminar a esta divinidad, pero el método más eficaz que Śiva halló para defenderse de la acometida y salir victorioso fue la danza, y tan acertado resultó el remedio que éstos se transformaron en fuerzas creativas. Anuncia bajo sus pies la fertilidad, baila en los lugares reservados a la cremación, con una pierna aplasta al demonio Apāsmara y libera a la Humanidad. Con la otra, alzada, indica el camino de salvación. Con acierto escribía Ananda K. Coomaraswamy[19] que en su danza Śiva expresaba la «manifestación de la energía rítmica primaria», la imagen de la actividad de Dios, el mantenimiento de la vida del cosmos y la liberación de «quienes lo buscan»: concurren todas las fuerzas en un movimiento natural, no necesariamente simétrico, impulsor de vida, carnal y aéreo a un mismo tiempo.



23. Śiva Naṭarāja. Estatuilla de bronce perteneciente al templo de Kailasantha.

Igualmente, aquello que los tibetanos llaman *dögar*, que viene a ser el «arte de actuar», adquiere en el baile y la música un pleno sentido filosófico. Antes de iniciarse la danza se procede a la bendición del suelo y se reclama, a quienes

---

de iconografía hinduista, Madrid, 2004, pp. 95-97.

[19] *The Dance of Śiva. Essays on Indian Art and Culture*, Londres, 1924; trad. cast., *La danza de Śiva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Madrid, 1996. Véanse especialmente las pp. 69-85 y 97-110, dedicadas, respectivamente, a esta danza y a la música.

van a contemplarla, una unión mental con el bailarín. El movimiento y la precisión de los gestos reproducen un imaginario que expresa los pasos de la existencia humana, los puntos cardinales en alusión al mundo físico, el fluir de los elementos. Esta combinación simbólica se extrema si se trata de una danza dirigida a Mahākāla, divinidad que encarna la compasión. Quienes bailan en los monasterios más al norte de kinnara y Mithila lo hacen con el propósito de una sustantiva enseñanza: obrar equivale a danzar, actuar, pensar, desenvolverse entre el prójimo, dar forma a aquella potencia que proviene del origen cósmico.

En la iconografía budista es corriente representar la fuerza primera, la gran Madre, que los tibetanos denominan *Yum*, abrazada al dios danzante, al ritmo de unos pasos tras los cuales nacen y mueren los mundos. La reducción de esta visión podría encarnarla en el mundo sufí el mencionado al-Rūmī, que instituyó en el siglo XIII la danza extática llamada *samâ*, tan conocida por interpretarla todavía hoy los derviches,[20] una palabra que en persa significa 'mendigos'. Estos danzarines de amplio faldón lo hacen ante la presencia divina (*hadra*) y en un estado espiritual de elevación (*hâl*). Cuenta la leyenda que esta enigmática y a la vez hermosa danza tiene su explicación: un enviado de Dios, Gabriel, apareció ante Abou Bakú al-Siddiq para anunciarle que el Ser Supremo estaba satisfecho de él. Al oír tal declaración, un gozo extremo le empujó a girar sobre sí mismo, sin fin, pronto y diligente. Festejaba, enardecido, esta revelación. Cada vuelta es una aspiración a unirse con el Cielo, una ascensión, una glorificación, la aceptación del infinito.

En los testimonios iconográficos, ya sean los trazados en las pinturas parietales prehistóricas o en un sinfín de cerá-

[20] Véase el texto de Habib Yammine, en la grabación de Noureddine Khourshid et les derviches de Damas, *La voie de l' extase*, ofrecida durante el III Festival de Música del Institut du Monde Arabe en 2002, París, 2004.

micas legadas por la Antigüedad, se percibe la danza como el resultado gestual de la conciencia, un movimiento entre lo tangible y lo intangible, una acción de la individualidad, una acción a veces compartida en los actos rituales que refieren escenas cinegéticas o bien en las celebraciones de victoria o en aquellas en que se elevan invocaciones de fertilidad. Ciertamente, este extremo se encuentra muy estrechamente unido a la danza, precisamente por el código de movimientos y gestos que reclama e incita a la unión. Los episodios literarios que remiten a tal situación son pródigos y a menudo coloristas, donde se subraya el poder erótico.

Tomemos un ejemplo al azar: es el caso de Ctesila, hija de Alcidamante y oriunda de Ceos. Cuenta Antonino Liberal (fl. h. 180 d. C.) que en una ocasión esta muchacha bailaba con sensualidad en torno al altar erigido en honor de Apolo, en Cartea, con ocasión de las fiestas píticas. Allí fue vista por Hermócares, al que, arrebatado, le costó reprimir el deseo. Para lograr su objetivo, escribió unas palabras en una manzana y la arrojó al interior del templo de Ártemis, de suerte que Ctesila dio con ese fruto en el que pudo leer: «Juro por Ártemis que me casaré con el ateniense Hermócares».[21] El desenlace que cuenta Liberal conduce a la tragedia, como es preceptivo en los episodios marcados por la pasión.

La definición de Schneider según la cual el ritmo es un instrumento de organización psicológica del hombre parece afortunada. La música, el ritmo, pues, tienen su origen en el cuerpo humano. ¿Es realmente así? Quizás lo más atinado sea pensar que el cuerpo y la mente no pueden deslindarse, y que el impulso corporal es un enlace directo con el pensamiento, una vía hacia la mente. En las frecuentes referencias platónicas formuladas en torno al ritmo se define con frecuencia como un «corrector» de los gestos y un inspirador del ideal movimiento corpóreo del ser humano. Así, en la

[21] *Las metamorfosis* I, 1-2.

República se asocia la arritmia con «la fea expresión y las malas costumbres», y si un músico es capaz, dice, de combinar armónicamente su arte con la gimnasia, o sea, de proceder con un dominio concertado del cuerpo, «podrá prescindir de la medicina».[22] Y así pues,

> ... quien sepa mezclar la gimnasia con la música en la proporción debida y aplicar ambas artes al alma, será ciertamente el hombre que merece ser llamado el músico más perfecto y armonioso, con mucho mayor motivo que el que sólo se dedica a armonizar las cuerdas entre sí.[23]

Al fin y al cabo, la experiencia humana se basa en la comprobación del movimiento, en la constatación de que la naturaleza es un todo animado y resonante. Ya hemos visto que ciertas escuelas griegas daban al sustrato del Universo el mismo término que para designar la madera (hýle), atendiendo a su capacidad vibratoria. En relación con lo dicho, y como simple curiosidad, es elocuente que Combarieu opinara que los instrumentos musicales eran una réplica del cosmos y que titulara, dentro de su extensa *Histoire*, el capítulo dedicado a los mismos con el rótulo de «La lutherie magique».

Plotino, que viajó a Mesopotamia con el emperador Gordiano para conocer de cerca el pensamiento oriental, escribió al respecto que al «producirse la música sobre un ritmo y una armonía inteligibles» imita, como la danza, cambios de movimientos y aquello que él llamaba «simetrías visibles».[24] Todo debe ajustarse a la simetría, que es la reunión de fuerzas hacia un mismo centro. He aquí la danza.

[22] *República* III, 410 b.
[23] *Ibid.* III, 411 d.
[24] *Eneada* V, 9 (5), 11.

Un fenómeno tan poderoso como el acústico, ya ha quedado dicho, está necesariamente unido a la exteriorización del mundo físico, de cuya conciencia el hombre es la materia prima. Una materia que piensa y se mueve, que nace y muere, que proyecta y absorbe una realidad, que tiende a buscar el límite—y a rechazarlo—para llegar a un mejor conocimiento de sí mismo. Paradójicamente, este camino deviene menos abrupto si se emprende colectivamente; de ahí que en una actividad grupal la transgresión resulte más fácil. El rito implica, precisamente, transgredir.

Los bailes, el sonido de las voces y los instrumentos, la honda percusión, los rituales que desvelan el ultramundo, el consumo de ciertas sustancias para favorecer el trance, la violencia que caracteriza determinados sacrificios, a menudo han mantenido una estrecha relación con la música entendida como parte esencial de una iniciación. La música popular está muy marcada por estos caracteres, a los que no son ajenas las corrientes en las cuales se desarrollaron durante el último tercio del siglo XX las músicas comerciales distinguidas en estilos como el *hard rock*, el *punk* y el *heavy metal*, difundidos en los llamados eufemísticamente macroconciertos.

Desde tiempos inmemoriales los seres humanos se sirvieron de plantas, raíces y hongos alucinógenos para acercarse y dialogar con los espíritus. Además, hubo un momento en el que los primeros cazadores aprendieron que, al restregar sus útiles con hierbas venenosas, éstos resultaban más eficaces. También se habían percatado de que los animales morían al ingerir una determinada clase de plantas. Del mismo modo, supieron que ciertos tipos de vegetales—al igual que la música—ayudaban a adentrarse en el mundo trascendente. Entre las inaugurales civilizaciones mesopotámicas era muy común trazar círculos mágicos en el suelo, circunferencias hechas con herbajes—otras veces los marcaban con harina—a la ma-

nera de «muros de contención» contra el mal. En su centro, alguien facultado por los dioses entonaba unas canciones, percutía un tambor o recitaba conjuros.

La gran antigüedad de estos usos explica que el cultivo de plantas psicoactivas fuera ya muy común en Asia Menor y Egipto. Herodoto cuenta que durante la inundación del Nilo florecían abundantes lirios, «que los egipcios llaman loto», y, una vez segados y secados al sol, elaboran con ellos alimentos, «siendo semejante a la adormidera».[25] El mismo historiador, al referirse a los escitas, comenta que en sus ceremonias, entre invocaciones que comportaban recitaciones y cantos, colocaban tres palos reclinados uno sobre otro y, una vez dispuestos convenientemente, extendían a su alrededor una especie de mantas o capotas de lana al efecto de ahogar unas brasas a las que se echaban granos de cáñamo. Los hombres se protegían bajo las capotas e inhalaban el humo resultante de la combustión de dicho cáñamo, y ello les llevaba, complacidos, a lanzar fuertes gritos. Con este procedimiento se conseguía una emanación tal, «que ninguna evaporación griega la aventajaría».[26]

Antes de asperjar el suelo y ofrecer su libación, Ninsun, a tenor del relato de una versión asiria de *Gilgamesh*, se frotó con *tulal*, una planta empleada para el exorcismo. Y en esa misma epopeya, el héroe de Uruk dice a su amigo Enkidu que no debe temer la muerte una vez haya untado su cuerpo con hierbas. En este largo poema, el vocablo para referirse a dichas hierbas es el de *shammu*, que significaba 'planta', pero también 'droga'. Es persuasivo que en la *Odisea* se aluda a especies venenosas «y a otras saludables» con el término genérico de *phármakon*, y ocasionalmente con el más preciso de *nepenthés*, que podría traducirse como «el que priva o evita la pena»,[27] y

[25] *Historias* II, 92.
[26] *Ibid.* IV, 74-75.
[27] Acerca de este asunto ofrece una notable información el clásico

así en el libro IV, cuando Menelao oficia de anfitrión y está en su palacio gozando de los deleites de un banquete, en el que

... un hado divino cantaba
y pulsaba la cítara y dos saltadores danzaban
al compás de su canto y saltaban en medio de todos,[28]

entonces, mientras los invitados escuchaban los tristes episodios de Odiseo y lloraban, Helena, para interrumpir las lágrimas de los presentes, echó una droga en el vino «contra el llanto y la ira» que hacía «olvidar cualquier pesadumbre», y todos tomaban de la mezcla compuesta en la crátera. Ingerir aquel bebedizo, escribe Homero, impedía verter una sola lágrima en todo el día, «pese a que hubiese visto morir a su padre y su madre», o aunque con armas de bronce hubieran matado a un hermano o a un hijo:

Tales drogas tenía la hija de Zeus, ingeniosas
y muy buenas que diole la esposa de Thon, Polydamna,
en Egipto. Allí la gleba del trigo muchas produce
y la mezcla de una es buena, y la de otras nociva.
Allí todos son médicos, nadie en el mundo es más sabio,
porque allí del linaje de Peón todos descienden.[29]

La alusión hecha a Peón—Paián, Páion—en estos versos no puede pasar inadvertida, pues el referido dios, que tenía la facultad de sanar con plantas y alejar los males, se asimiló en época tardía a Apolo, el músico divino, y su nombre derivó en el epíteto *peán*—o *péan*—esto es, 'salvador', y como peán se

libro de Philippe de Felice, *Poisons sacrées, ivresses divines*, París, 1936 (reimpr. 1970); trad. cast., *Venenos sagrados. Embriaguez divina*, Madrid, 1975.

[28] *Odisea* IV, 17-20.

[29] *Ibid.* IV, 228-233.

conoció entre los griegos—así lo habremos de encontrar más adelante—el tipo emblemático de himno apolíneo. Es probable que fuera llamado de este modo porque se gritaba «¡Ie, Ie Peán»!, de tal suerte que dicha fórmula llegó a convertirse en una especie de estribillo. Cacciari[30] ha reparado en que *paián* es un canto de liberación y curación, pero también de guerra: los latinos derivaron *paio* en *pavio*, que significa 'percutir', 'aplastar', 'batir el suelo' como lo hacen los soldados con sus botas, como se hace también en los bailes, y de ahí, de *pavio*, proviene *pavimentum*, pavimento.

Una expresión como la mencionada, «¡Ie, Ie Peán!», era moneda corriente incluso en el lenguaje cotidiano de las gentes, y se la encuentra de forma muy reiterada en la poesía, la tragedia y la comedia. En uno de los coros que se inserta en el socarrón diálogo entre Bdelicleón y Filocleón, padre e hijo, mantenido en *Las avispas* de Aristófanes, se lee:

CORO

Primero haya un silencio religioso.
Febo Pítico, Apolo, en hora buena
eso que trama
ante la puerta éste
salga bien para todos,
cesemos de trabajos.
¡Ie, Peán![31]

No menos explícito es el carácter mágico de las plantas referido por Plutarco en los *Moralia* con respecto a las tradiciones antiguas, y Plinio en su *Historia natural* considera la adormidera—un distintivo de Deméter—provechosa para la curación de enfermedades intestinales y, mezclada con

30 *El dios que baila...*, p. 37.
31 *Las avispas*, coro 35.

muérdago, está indicada para el dolor de oídos.[32] La noche, ya en tiempos de Hesíodo, era representada como una hermosa mujer vestida con un manto azul y estrellado, sobre cuya cabeza se ceñía una corona hecha de adormideras. De hecho, son muchas las pruebas, en las más diversas civilizaciones, que remiten a la ingestión de hierbas y a la estimulación sonora para favorecer el embeleso durante los cultos iniciáticos y facilitar la agitación o, contrariamente, el reposo del espíritu.

Acaso una última reflexión pueda explicar que *phármakos* era el nombre que recibía la víctima de los sacrificios de fertilidad, y con ese mismo vocablo hallamos en la literatura órfica menciones al «curativo» y piadoso músico Orfeo, a quien se atribuía la invención de la yedra, que representaba la ramificación de la vida y la unión de los dioses, los seres humanos y los animales.

Es notorio que las enredaderas acojan este mismo significado en el mundo hinduista, donde una mítica planta llamada *kalpavallī* trepa hasta el Cielo con el propósito de unirlo a la Tierra. En la Antigüedad se atribuyeron a esta especie poderes alucinógenos y embriagadores; de ahí que Aulo Gelio (h. 130-h. 180 d. C.), hablando de la pureza del flamen de Júpiter, diga que «es costumbre que no pruebe la carne de cabra sin cocer ni la yedra ni las habas y que ni siquiera las nombre. No puede pasar por debajo de un emparrado».[33] Era aceptado que la yedra hacía más embriagador el vino, y en uno de sus muchos relatos curiosos Plutarco señaló que al arrarcar la rama de la yedra ésta se retorcía como leña en el fuego, y que la nieve apenas duraba en sus hojas, pues se derretía. Nos cuenta que Dioniso la estimó en gran modo y por ello no la contó entre los remedios contra la borrachera. Además, como ansiaba durante el invierno la corona de vid,

32 *Historia natural* XXXII, 31.
33 *Noches áticas* X, 15, 12.

al verla desnuda y deshojada, dice, «se encariñó con la yedra por su parecido».[34]

Es ésta una de las razones por la que constituía un atributo de Dioniso, y es interesante constatar que algunas tumbas contenían el dibujo de su hoja como símbolo de eternidad. Alberto Bernabé[35] nos da noticia del hallazgo de dos laminillas de oro grabadas con unos versos órficos en una sepultura de Tesalia que fue descubierta en 1985. Sobre cada uno de los pechos de la difunta se hallaba una de esas láminas en forma de hoja de yedra, una remisión al mundo dionisíaco en el que otro de sus emblemas, el vino, como recuerda este estudioso, «no era en los iniciados dionisíacos un simple divertimento», antes bien un «sacramento solemne» por entender que en este fruto de la vid se contenía el licor de la inmortalidad.

Anaximandro lanzó la teoría de que la Tierra era cilíndrica, semejante al tronco de un árbol, y que sus anillos concéntricos ilustraban la expansión de los círculos de los cuerpos celestes. Es llamativo que la palabra «año» proceda del latín *annus*, derivada de los *anuli* (de *anulus*) o anillos de los árboles. También un árbol que une los dos planos cósmicos es el que, invertido y con el ramaje en el suelo, se menciona en *Los mil nombres de Viṣṇu*, mientras que el Árbol de la Vida esenio alza las ramas al Cielo y, simétricamente, las hunde en la Tierra, en una idea nada alejada del árbol tántrico que florece en ambas direcciones y recorre los chakras de cuerpo. ¿Cuántas culturas tienen en el árbol un símbolo de conocimiento, un emblema cosmológico, un instrumento en el que resuena el misterio?

No es ocioso que Platón definiera al hombre como «una planta celeste, de ninguna manera terrena»,[36] y que en la li-

[34] *Charlas de sobremesa* III, 648 e.

[35] *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid, 2003, pp. 267-268.

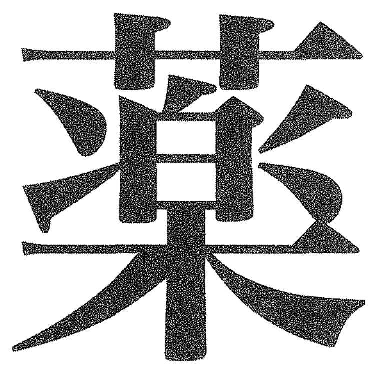
[36] *Timeo*, 90 b.

teratura de la Antigüedad tardía, como sucede en Martianus Capella, todavía se hable de los árboles como productores de música, instrumentos en cuyas ramas más altas se dan las notas agudas, en tanto que el sonido más bajo desciende hasta la gravedad de las raíces.

Durante el III milenio los sumerios poseyeron plantaciones de adormidera, y de forma análoga los egipcios conocían el opio y lo empleaban, entre otros usos, para la distensión del espíritu. Hipócrates contempló el *ópion* o adormidera entre sus remedios. En el IV milenio el cáñamo era abundante en China—poco después en la India—, en cuyas civilizaciones rápidamente adquirió fama de eficaz alucinógeno, causa por la cual fue común en los rituales donde la música tenía una especial intervención. Se tiene noticia de que los hititas veneraban la *andahsum*, que guardaba un significado mágico de regeneración y era objeto de unas bulliciosas festividades que duraban varios días y que no hallaban su razón última sin la concurrencia de la música.

En el libro bíblico de Números (11, 7) se cita el maná —*man hu*, una expresión que equivale a «¿qué es esto?»— como algo semejante a la semilla del cilantro. Los judíos, que entonaban cantos para unirse a Dios, esperaban ese maná que Flavio Josefo describe al trazar una semejanza con una planta aromática llamada *bdelion*, la cual «se iba en lo dulce y en el sabor con la miel».[37] Asimismo Kṛṣṇa, uno de cuyos atributos es la flauta travesera, habla a Ārjuna de una hierba sagrada, la *kuśa*, sustancial en los ritos védicos donde la música deviene nuevamente una parte central. En la mitología azteca el dios de la música es precisamente Xochipilli, príncipe de las flores embriagantes y deidad de los alucinógenos. A menudo en las estatuillas que le representan aparece sentado sobre un hongo, el *Psilocybe aztecorum*, que únicamente crece en el entorno del volcán Popocatépetl. Quizás no sea

[37] *Antigüedades judías* III, 136.



24. Kanji de la medicina.

fortuito el hecho de que el *kusuri* japonés, que significa «medicamento», «remedio medicinal», esté formado en su parte superior por el radical del *kanji* que equivale a «flor», «hierba», mientras que el situado en la parte inferior tiene el significado de «música».

La lectura de los Vedas explica de manera diáfana el nexo entre las plantas alucinógenas y la música. Es singular que este amplio y lírico cuerpo hímnico haya servido de inspiración a numerosos compositores occidentales de los últimos decenios del siglo XX para crear algunas de sus obras más determinantes, tal como hizo Jonathan Harvey (1939) al escribir *Bhakti* (1982), que en sánscrito significa 'devoción', y de cuya partitura el propio músico señaló que se trataba de una imagen invertida del silencio.[38]

En el himnario de los Vedas se alude repetidamente al *soma*, una sustancia sumamente importante para la religión védica. El soma es donador de vida, procura la inmortalidad, ayuda a penetrar en los laberintos de la mente, la libera, es fuente de curación. Este bebedizo divino permite llegar hasta lo más hondo de la conciencia para encontrar allí a los dioses, departir con ellos, bailar a su alrededor. Llegó hace milenios con los pueblos arios que descendieron de las latitudes nórdicas hasta el valle del Indo, donde, siguiendo las costumbres, lo bebían en el decurso de los actos ceremoniales entre canciones y danzas. La sustancia sagrada, nacida en las montañas altas del Himalaya, entre bosques de abedules,

[38] Véase el capítulo «Stasis and Silence», en *In Quest of Spirit. Thoughts on Music*, Berkeley, Los Ángeles-Londres, 1999, pp. 77-79.

contenía con probabilidad, según han conjeturado estudiosos como Richard Evans Schultes, una mezcla de hierbas entre las que figuraba la *Amanita muscaria*, el más pretérito y utilizado alucinógeno en las antiguas culturas. Se escanciaba en honor de las divinidades, principalmente Indra, y era tenida por una libación celeste, un envío del Cielo.

En muy diversas zonas de la India los sacerdotes bebían mezclada con leche o cuajada la sustancia de este hongo y, una vez tomada, orinaban para fertilizar el suelo. Era la metáfora de la lluvia salvífica, de la proverbial abundancia de la materia y el espiríritu que se proclama en los himnos védicos. Al referirse a esta costumbre, Robert Graves[39] se remonta a uno de los usos sacerdotales preclásicos griegos según el cual ingerían la *Amanita muscaria* en las ceremonias destinadas a Dioniso, muy ricas en elementos musicales, célebres por sus impulsivos bailes y la estridencia de los instrumentos de viento y percusión. Habían conocido el hábito de este hongo y su aplicación seguramente a través de usos llegados de Asia Central y, siguiendo el comentario de Graves, en este fenómeno vemos estrecharse los paralelismos entre Occidente y Oriente si se tiene en cuenta la sugerente analogía que presenta a Dioniso como equivalente de Ambrosía, y que su contrapartida hindú se resuelve en la correspondencia dada entre Agni y Soma.

Es notable que la tradición sacerdotal de orinar el místico soma se encuentre entre los paleosiberios korjaks, cuyos acólitos filtraban el orín en una especie de cedazo o zaranda de lana y lo bebían, y esto explica, dice, el segundo nacimiento de Dioniso del muslo de su padre Zeus «y el alivio

[39] Es muy gratificante la lectura de dos de sus capítulos contenidos en *Difficult questions, easy answers*, Londres, 1964, que en la edición española corresponden a «Los hongos y la religión» y «Los dos nacimientos de Dionisio», *Los dos nacimientos de Dionisio*, Barcelona, 1980, pp. 119-128 y 129-138, respectivamente.

subsiguiente a los que lo adoraban en un chorro de orina alucinógena».

No es un hecho extraordinario comprobar que este empleo del soma se extendiera a otras civilizaciones, y Plutarco es testimonio de ello cuando, al hablar de Zoroastro, «que cuentan que ha nacido cinco mil años antes de la guerra de Troya», asegura que era el árbitro entre el bien y el mal, entre el «dios» y el «demon», la luz y la sombra, el saber y la ignorancia, y que prescribió hacer sacrificios propiciatorios al primero, mientras que los destinados al segundo deberían ser necesariamente «apotropaicos y lúgubres». Y cuenta que en dichas ceremonias se machacaba en un mortero una planta llamada *ómoni*: invocan a Hades y a las tinieblas y, tras mezclarla con sangre de lobo degollado, la llevan a un lugar donde no llega el Sol. Los estudiosos han supuesto que bajo el nombre de ómoni se oculta el de una bebida conocida como *haoma*, equivalente al soma de la India, y se sugiere que otra denominación, la de *amomun*, era usada en el culto elevado a Ahriman, en tanto que la haoma se ofrecía a Ahura Mazda. Quien conciliaba y procuraba el equilibrio entre las fuerzas positivas y las negativas era Mitra, a quien los persas denominaban *Mesítes*, esto es, 'Mediador', y así le regalaban el jugo de esta hierba ómoni,

> ... pues también de entre las plantas piensan que unas pertenecen al dios bueno y otras al demon malo, y de los animales, consideran a los perros, los pájaros y los erizos de tierra como pertenecientes al dios bueno, al demon perverso las ratas de agua, por lo cual también al que da muerte al mayor número de ellas lo consideran feliz.[40]

Los oficiantes védicos preparaban el compuesto y, tal como describen algunas estrofas de los sūktas, machacaban el má-

[40] *Isis y Osiris*, 369 a-369 f. Véase la nota 304 de esta edición de Plutarco debida a F. Pordomingo y J. A. Fernández Delgado, p. 149.

gico vegetal del mismo modo en que lo hicieran los iranios, es decir, con piedras o con tablas de madera. Ciertamente, la tradición referida al uso de la amanita se diluyó con el tiempo y, antes de acudir al recurso de plantas sucedáneas, el soma se elaboró, según las especulaciones, con el *asclepias* o polígala, o tal vez con celidonia o con una especie de ruda. Es demostrativo que en un poema de la himnodia hindú pueda leerse:

Que los dioses, buscando alimento según la estación,
proclamen sus idas y venidas como los celebrantes de los ritos.
El kapinjala eleva la voz como el que canta los versos del Soma,
y con variados ritmos embelesa a cuantos le escuchan.

¡Oh pájaro!, cantas como el Udyatri que canta el soma,
y murmuras como el Brahmāputra cuando los sacrificios.
Lo mismo que un caballo que relincha al acercarse a la yegua,
nos anuncias en voz alta la prosperidad. Dinos la dicha que
esperamos.

Alzando la voz, pájaro, proclama la prosperidad,
y mientras callas guarda pensamientos que nos sean favorables.
Cuando cantes volando, que tu voz sea como un laúd
a fin de que, rodeados de descendientes perfectos,
podamos alabarte dignamente en este sacrificio.[41]

Soma, escrito con mayúscula, como ocurre en estos versos de referencias musicales, se relaciona con el dios de este nombre, el cual se identifica con Agni. Eso quiere decir que el hongo es elevado a la categoría divina, y tanto es así que un libro sagrado, el Sāma-Veda, recoge una muy notable cantidad de himnos en los que la amanita forma parte del mundo evocado, de la llamada a los muertos y de las potencias cósmicas. Una de las estrofas enuncia que los oficiantes sagrados obtie-

[41] Vedas, Anuvāka XXVIII, Surta XI.

nen de Agni los bienes mediante sus canciones como lo hace el viento al arrancar la lluvia de las nubes, y que los cantos se apresuran a salir al igual que los caballos dirigen el galope hacia la batalla. Y el dios, por medio del soma o «planta de la Luna», se manifiesta en la bóveda celeste recubierto con el manto del día y de la noche.

Melodías de alabanza, hierbas, manteca, leche, viandas y semillas se convierten en el tesoro ofrecido al Legislador Supremo. Él sabe que la canción desvanece las tinieblas y que el humo de los sacrificios yerra por todos los lugares llenándolos de sabiduría. De esta forma comienza uno de los poemas más elocuentes de esta colección:

> Por Srutakaksha. Bebed el zumo de la planta de la Luna,
> celebrad al victorioso Indra que cumple cien sacrificios
> y concede las dádivas a los hombres.
>
> Por Vasishtha. Celebrad, amigos, el jugo que inspira la alegría
> a Indra. Indra es quien guía los caballos de color áureo,
> y también quien bebe de la planta de la Luna.
>
> Por Srutakaksha. Que nuestras voces alaben el zumo
> de la planta de la Luna ofrecido al alegre Indra,
> y que los sacerdotes adoren al dios Soma.[42]

La celebración, según el Sāma-Veda, era en el aspecto musical tan sutil como estricta. Las canciones de loanza se dividían comúnmente en cinco partes, esto es, el hinkāra o emisión preliminar del sonido *hum*, que entonaba el sacerdote principal o *udgātri*; el *prastāva*, a modo de preludio cantado por el asistente del *udgātri*, llamado *prastotṛ*; *udgita*, la parte central que iba a cargo del primer oficiante; *pratihāra*, que lo ejecutaba el *pratihartṛ* o segundo asistente; y la conclusión,

[42] Sāma-Veda, Prapāṭhaka I, Dddisati VII.

denominada *nidhana*, repetida a coro por los tres acólitos del dios de la planta de la Luna.

Libros como los de Schultes y William Emboden, o bien el posterior de Antonio Escohotado,[43] permiten comprobar la trascendencia del encuentro del hombre con las plantas psicoactivas y su incidencia sobre la estructura de la conciencia, las ideas y las costumbres. El primer estudioso citado recogió en uno de sus textos el testimonio de un joven que se sometió al arte de un chamán y, tras probar el hongo, señaló haber visto una bola de semillas en el aire y ser capaz de «cantar una nota que hace añicos las estructuras», una nota «que deshace el caos». Y continúa diciendo: «He estado con los muertos y he tratado el laberinto».[44]

Una nota musical que irrumpe en el ultramundo, que desmiente las apariencias de la realidad. Es llamativo y no menos significativo que la naturaleza «etérea» de la música encarne a menudo, precisamente en esta clase de ceremonias, el mecimiento del espíritu, su oscilación: son muchas las tradiciones que nos remiten a un carácter «flotante» de los dioses, a las imágenes que flamean en los aires, a los muertos que fluctúan, todo un imaginario sin duda influido por la acción de las drogas sagradas. En ningún momento debe

43 Del primero puede leerse *Hallucinogenic Plants*, Nueva York, 1976, y en colaboración con Albert Hofmann, *The Botany and Chemistry of Hallucinogens*, Springfield, 1973, y el divulgativo *Plants of the Gods: Origins of hallucinogenic use,* Nueva York, 1979; trad. cast., *Plantas de los dioses,* México D. F., 1982 (1.ª reimpr. 1993). De William Emboden véase *Narcotic Plants of the World*, Nueva York, 1979. Asimismo puede consultarse el excelente trabajo de Antonio Escohotado, *Historia de las drogas*, Barcelona, 1989, y el de Jonathan Ott, *Pharmacoteon: Entheogenic drugs, their plant sources and History*, Londres, 1993; trad. cast., *Pharmacoteon. Drogas enteogénicas, sus fuentes vegetales y su historia*, Madrid, 1996. Es notable el capítulo de Peter Sloterdijk «¿Para qué drogas? De la dialéctica de huida y búsqueda del mundo», en *Weltremdheit*, Frankfurt, 1993; trad. cast., *Extrañamiento del mundo*, Valencia, 1998, pp. 123-161.

44 *Plantas de los dioses...*, p. 85.

pensarse como casualidad el hecho de que Hector Berlioz (1803-1869) acudiera a la ensoñación de un opiómano como argumento de la *Sinfonía fantástica.* Este compositor decía con frecuencia que deseaba imaginar su música ondeando sobre el vacío de las ciudades y los hombres.

UN TAMBOR PARA EL CIELO OCULTO

Seguir el sendero de estas plantas mediadoras, «fundamento del Cielo» según los Vedas, es ir tras la huella de las culturas, en las que el sonido y la alucinación han conjugado un mundo y una simbología transformadores de la conducta humana. Si ceñimos el camino a la presencia del comentado hongo *Amanita muscaria* es fácil advertir que su aplicación fue generalizada en las regiones boreales siberianas, también en Mongolia, buena parte de China y Japón. El paso de los distintos pueblos asiáticos hacia América a través del estrecho de Bering explica mucho de las analogías sacrificiales y mágicas existentes entre costumbres específicas y de extraordinario arraigo en ambos continentes.

Entre los korjaks este hongo sagrado tuvo una vinculación especial con la música y los rituales protagonizados por los chamanes. Es de notar que su consumo, si bien restringido, todavía es habitual entre éstos. Cuenta Schultes que los nativos secaban los hongos al sol y los tomaban solos o con un extracto de hierbas y agua, aunque con frecuencia lo desleían en leche de reno o en orina humana. Una modalidad consistía en tomar el hongo en estado sólido. De ser así, una mujer lo humedecía previamente en la boca, para después entregarlo a quien iba a iniciarse.

Estos y otros usos propios del chamanismo (*kamnapchan*) perviven en Siberia, pese a la persecución de las autoridades. Como lejana herencia de los pueblos establecidos allí desde hace milenios, es ineludible la presencia del tambor de marco



25. Chamán con tambor, de la región siberiana de Bratsk.

o pandero—llamado *tuur*, *tungur*, también *untunn*— que acompasa los movimientos del chamán en una danza que estabiliza el orden natural cósmico. Su armonía desea trasladar al iniciado a un mejor estado, o bien socorrer al enfermo, que lo está por haber perdido dicho equilibrio.[45] «Chamán», derivado de la palabra siberiana *kamga*—*saman* en una forma posterior—, refiere la calidad de hechicero, adivino, mediador o sanador, es decir, un ser elegido, un ser que invoca los poderes a través de la mente y el cuerpo, unos poderes que la música regula y fusiona. El mazo (*orba*) y el tambor, que se calienta a la luz de la lumbre, accionan las fuerzas naturales y espirituales con el propósito de expulsar a los espíritus malignos. El balanceo del cuerpo, el baile, se añaden para reforzar la fisicidad y la espiritualidad de las ceremonias y hacer, por así decir, que un *ordo rerum* venga a recomponer el mundo.

No es una anécdota que los miembros de la misma familia del chamán, e incluso la tribu, con la potestad de Mustag,

[45] Para el estudio de sus costumbres y la relevancia de la música véanse R. Hamayon, *La Chasse à l'âme. Esquisse du chamanisme sibérien*, Nanterre, 1990, y J. Clottes y D. Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire. Transes et magie dans les grottes ornées*, París, 1996. Son muy útiles las noticias acerca de este pueblo recopiladas por la antropóloga Carmen Arnau en *Chamanismo entre los chorses de Siberia*, Barcelona, 2004, donde ofrece una detallada descripción del *tuur* y sus funciones.

la montaña sagrada y espíritu supremo, intervinieran en la fabricación del tambor y del mazo, que es de abedul joven, un árbol, como el cedro, venerado por los primitivos pueblos siberianos. La telúrica voz de Mustag se encargaba de indicar qué parte debía construir cada uno y qué madera tenía que utilizar. La cara exterior era objeto de una cuidadosa división en dos partes, representativas del Cielo y del mundo subterráneo. En ocasiones, una barra transversal trazada por dos líneas paralelas, bordeadas con dibujos triangulares en alusión a las montañas, hacía que esa división contemplara una tercera parte, la Tierra.

El marco y el parche se ornamentaban con una simbología cósmica cuyo cometido era el de situar y orientar al chamán en el Cosmos, toda vez que en el interior del cuerpo instrumental se colgaban unas campanillas, o en su defecto unas pequeñas láminas metálicas para reforzar la acción del *tuur*. Figuras antropomorfas, siluetas de animales, estrellas, árboles con sus raíces, peces, se encadenaban a un universo en movimiento, gracias a cuya acción primordial el resto de elementos cobraba vida. Terminar la construcción de este tambor significaba un acuerdo entre los miembros de la comunidad y, por supuesto, la admisión de su carácter sagrado y benefactor.

Los turco-mongoles que viven en las zonas montañosas de Choria, así como otros pueblos establecidos en las profundas regiones tales como las de Bratsk y Krasnojarsk, todavía cultivan el ritual chamánico con el concurso del tambor, sabedores de que la música corresponde al pálpito de lo invisible y que su fuerza puede marcar el destino de los hombres, como ya lo hizo entre los antiguos chamanes fino-úgrios que se adentraban en la tiniebla con ayuda de los sonidos, la danza y la *Amanita muscaria*. Es fama que en las cadenas montañosas de Altaï todavía se mantiene el canto gutural y el difónico, en el que se diría que la voz obra entre dos mundos, el oculto y el que se abre a la realidad exterior. El efecto

acústico es intenso e inquietante. Un mismo cantante, no sin el dominio de una difícil técnica, convoca en su garganta la simultánea presencia del espíritu y el hombre: el sonido ultramundano, la voz humana y el rumor de la naturaleza se trenzan en un mismo flujo.

Sin embargo, esta alianza mágico-musical que busca la curación y la trascendencia, el camino y el acercamiento a sí mismo, no es privativa de los rituales de estas vastas regiones de Siberia. El chamanismo, sus lazos con la música, está extendido, bajo distintos nombres, en muy diversas culturas de los cinco continentes. El citado libro de Bertrand Hell, *Possession et chamanisme*, da cuenta de la marcada incidencia de estas creencias entre los pueblos africanos, asiáticos y americanos, donde el elemento musical goza de un lugar preeminente. La relación del chamanismo con el sufismo es tan estrecha como singular, sobre todo en Turquía y particularmente en las regiones de Turkmenistán y Azerbayán. Al sur de Argelia, cuenta Hell, los videntes y hechiceros tañían un laúd popular todavía en uso, el *gunbri*, para envolver a los iniciados en una atmósfera mística. Allí era común, lo mismo que en Marruecos, que el maestro espiritual se retirara durante meses al interior de las cuevas antes de proceder a los rituales. ¿No vimos en el subcapítulo «El eco y su imagen» unas costumbres similares?

Entre los *gnawa* marroquíes el recurso musical mediante el que procurar una comunicación directa con lo sobrenatural es todavía tan importante que no se concibe un acercamiento a los espíritus ni la victoria sobre el mal que ha penetrado en un poseso sin el concurso de la danza y el sonido de los instrumentos. De hecho, el principal oficiante es un *maalem*, es decir, un maestro-músico cuyas facultades terapéuticas le confieren una autoridad por encima del resto de miembros espirituales de la comunidad.

Un tambor del tipo *ganga* ayuda a mediar con lo invisible. Evocar el inicio de la Creación, apelar a lo que está escondido



26. Chamán danzante con tambor, de la región de Kamtchatka.

para que el mundo devenga un lugar de fecundidad, forman parte de unas ceremonias que el *maalem* emprende entrada ya la noche, rodeado de hombres y muchachas vírgenes que bailan al son de los tambores en un orden de danzas que alterna la vivacidad y el recogimiento. Creen apoyar un pie en el mundo físico y otro en el oculto, cumplir un ritmo capaz de trenzar la materia y el vacío. Hell habla de una «liturgia cósmica», de un código que pauta la purificación y mutación del espíritu a través de un ritual musical llamado *aâda*, el cual tiene por objeto la liberación del poseído. Se apela a los espíritus del bosque, a los genios negros, a las potencias que un día fluyeron en desorden y que ahora, al elevarse la música, convergen en un equilibrio correspondiente con el Universo. Este proceso de estabilización, de reordenación, emerge como idea constante en el chamanismo y en el sufismo, un camino labrado en la trascendencia y que la música ayuda a culminar.

LOS INSTRUMENTOS DE LA MÚSICA

Poéticamente podrían definirse los instrumentos como las inscripciones de la música, estelas donde revive una memoria, objetos que simbolizan en su tañido el fluir de las historias humanas. Habría que pensarlos, también, como un «lugar» de resonancia en el mundo. ¿No buscaban los poli-

fonistas de los siglos XV y XVI convertir las catedrales en un espacio vibratorio? Los instrumentos son, pues, la pequeña arquitectura del sonido. Cuando resuenan, el recuerdo hace vigente lo vivido, el pasado pierde la temporalidad y retorna a cada uno lo que fue, lo que es. Martianus Capella, al elogiar la dadivosidad de Armonía, señaló que esta noble y hermosa muchacha inventó y dispuso por todo el mundo (*per totum orbem*) los más variados instrumentos y tañedores «en favor de la humana utilidad» (*ad commodum humanae utilitatis inventi*).[46]

No sólo hay que acudir a los instrumentos musicales de tradiciones extraoccidentales para adivinar que tras ellos se encierra un mundo de referencias simbólicas que responden, a su vez, a antiguos significados. Las cultas violas de amor del barroco, por ejemplo, tienen elementos, como sus oídos flamiformes, que señalan códigos e imágenes de un ayer lleno de sentido. Lo propio puede decirse de las cabezas talladas que rematan los clavijeros de las violas da gamba o de las rosetas que coronan las cajas armónicas de las vihuelas de mano, los laúdes y los claves. La ornamentación de los cuerpos instrumentales, muchas veces de reminiscencia árabe y persa, los motivos florales, la presencia de animales y figuras geométricas resueltas en taraceas de inaudita destreza, abundantes a lo largo del Renacimiento y los siglos XVII y XVIII revelan referentes culturales muy específicos y en ningún caso resultan, por decirlo con Schneider, creaciones fortuitas, antes bien se manifiestan como productos ideológicos.

Los etnólogos hablan con insistencia del antropomorfismo musical, también de una metafórica traslación de la fuerza de los animales a la madera en la que deben sonar los instrumentos. Antiguas leyendas refieren la conversión de caballos o gacelas en árboles. Precisamente la cabeza de un caballo es la que generalmente culmina el clavijero de una

[46] *Las nupcias...* IX, 924.

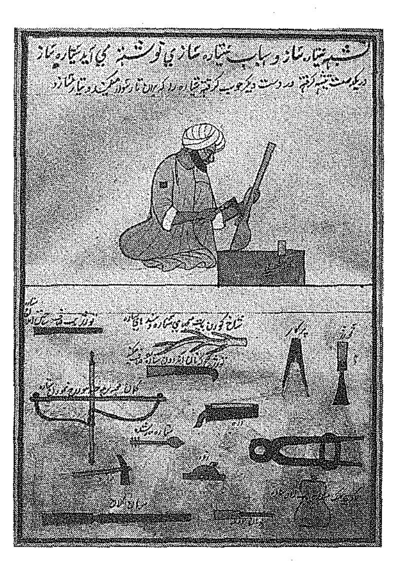
viola llamada *morinkhuur*, específica de los nómadas *khalkha* de Mongolia, donde este cuadrúpedo cuenta con un papel primordial. Similares ejemplos abundan en los Balcanes. Los caballos representaban los sentidos, razón por la cual figuran en tantas ornamentaciones de espaldas y tablas armónicas. Los tambores colgantes en forma de pez son un patrimonio muy común de los monjes budistas coreanos, y resultan innúmeras las arpas africanas esculpidas con rostros humanos, a veces correspondientes a los rasgos de las divinidades.

La música nace en los instrumentos porque ésta tiene su génesis en la materia y el aire. El sistro de los egipcios, las trompas tibetanas llamadas *rag-dung* o *redones*, la *vīṇā* hindú—que en su origen era una especie de arpa arqueada—, el *ud* arábigo o la *shakuhachi* que tocaban los monjes mendicantes *komosō* (o *komusō*) de Japón para conseguir la iluminación, por mencionar algunos, conservan un fuerte componente ligado a la naturaleza y, sin duda, los materiales de construcción, sus formas, la sonoridad, obedecen a un porqué. Igual argumento puede esgrimirse para explicar la presencia de las trompas célticas o el cometido ceremonial del aulós dionisíaco o de la tibia en Roma, cuyos distintos modelos sirvieron tanto para la música funeraria como para el estímulo de las legiones a la hora de entrar en combate.

El león y el asno, animales simbólicos, tocan el arpa y la lira en la iconografía que ha llegado de Súmer; un híbrido de estos instrumentos solía llevar, como si se tratara de un mascarón de proa, la cabeza de un toro. En el antiguo Egipto pintaban los instrumentos atendiendo al significado de cada color; la calabaza, usada como resonador de los tambores o de los ejemplares de cuerda, ejemplificaba en Asia y África la cavidad de la naturaleza, el útero que contiene el sonido de la Tierra. La flauta es el espíritu, el aire que canta. ¿No hemos visto qué universo encierra la flauta de Pan, cuya presencia está atestiguada en China en torno a 2230 a. C. y que derivó hacia el aerófono conocido como *p'ai hsiao*?

El tambor acompasa el ritmo terrestre, el corazón, el pulso de los pueblos. En su forma original consistía en un hoyo cavado en el suelo sobre el que se tensaba la piel de un animal; se bailaba sobre ella o se golpeaba. Tras su tardía evolución, durante el Neolítico, adoptó la forma de un vaso que, apoyado sobre el vientre o entre las piernas, simboliza «la vida vegetativa y la tierra-madre que nos alimenta».[47] Un vaso que puede guardar la ofrenda del sacrificio. En la cultura védica es asociado a la vaca, y de ahí que un conjunto de tambores reciba el nombre de «rebaño». También su cuerpo sirve de recipiente para preparar el soma. El dios del mismo nombre penetra en el interior del instrumento y se transforma en el brebaje de Indra; junto a él los sacerdotes cantan los himnos al ritmo de este «cuenco» cuya resonancia une la bóveda celeste y la Tierra.

El laúd persa de tiempos de los sasánidas era denominado *barbat* o *berbet*, que significa 'pecho de ánade' en alusión a la divinidad identificada con esta palmípeda. La enseña simbólica en los instrumentos musicales no es algo privativo de una cultura. Viajar en el tiempo y el espacio permite frecuentar un sinfín de tradiciones y creencias ligadas a los mismos, desde las pequeñas *sanzas*

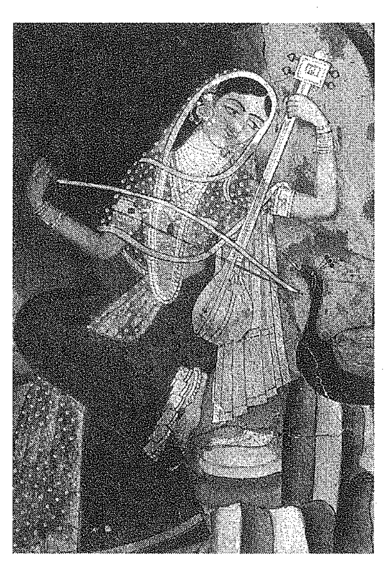


27. Artesano, representado con sus útiles, construyendo un laúd. Grabado indopersa.

[47] M. Schneider, *op. cit.*, p. 150. Es reveladora asimismo la lectura del Apéndice II de esta misma obra, «Los tambores y el lenguaje métrico», pp. 353-366.

del África negra reservadas a las ceremonias sagradas hasta el *tar* o el *setār* de Irán, cuya música facilitaba recogerse en la oración. Su música llenaba de santidad los lugares.

En Etiopía, las liras representadas en ejemplos tan nobles como la *bagāna* y la *kerār* intervienen en los ritos de curación, y es habitual encontrarlas en manos de músicos vinculados a los oficios religiosos. Esa misma calidad es atributo de las arpas africanas, dotadas de poderes sobrenaturales y facultadas para llamar a los espíritus benefactores. De este modo, en el Chad el arpa *dilla* resulta objeto de leyendas en las que se erige como protagonista de curaciones milagrosas, lo mismo que las análogas *umbi* de Gabón o la camerunesa *ugdyé*. Es de sentido que el *sadev* de Camboya, similar a la *vīṇā*, intervenga en actos mágicos: su hipnótico sonido lleva a la conciliación y fusión de las fuerzas opuestas.



28. Tañedora de *esraj*. Miniatura hindú (detalle).

El *sitār* hindú, al igual que el *sarod*, gracias a una sonoridad extremadamente bella, se considera adecuado para inducir a la meditación, cosa igualmente referida a sus dulces homólogos de arco, como el *sārangi*, el *sringara* y el *esraj*, instrumento este último que por lo melodioso del sonido se confió a las mujeres durante la dominación musulmana en la India. No es infrecuente leer en las estancias de los Vedas el proceso de preparación del soma en el cual la música de los instrumentos es condición para llegar a una esencia más perfecta y equilibrada de la mezcla divina.

Cabría preguntarse por qué para la elaboración de algunos instrumentos se tienen tan en cuenta los materiales que los conforman. Se conocen cultos del budismo tántrico en los que son comunes las pequeñas trompetas hechas de tibias humanas. El tambor *ḍamaru*, caracterizado por sus dos cuerpos, se hacía antaño, y en su más alta significación, con los cráneos de niños fallecidos a los ocho años. Se conservan también ejemplares de este tambor constituidos por dos cavidades craneales, de las cuales una pertenecía a una mujer y otra a un hombre. En la India se le tiene como patrimonio de Śiva y sus dos planos triangulares son interpretados como un proceso de nacimiento y muerte: allí donde el triángulo místico coincide, empieza la Creación; allí donde diverge, la vida se descompone.



29. Śiva portando un *ḍamaru*. Miniatura hindú (detalle).

Dentro de este código, en el que la materia corporal y la música conformaban un mismo lenguaje, existía una trompeta propia de los rituales de iniciación más elevados que tenía en el fémur de una muchacha, hija de un brahmán, su más alto exponente de fuerza cósmica. El siguiente pasaje del *Libro tibetano de los muertos* no es una alegoría, sino una realidad ritual. Los espíritus protectores del difunto, que avanza a través de su conciencia, «visten los seis ornamentos de huesos humanos» y:



30. Kṛṣṇa, Estatuilla de madera, Cochin, India.

llevan tambores, trompetas de fémures, tambores
de cráneos, estandartes victoriosos de piel humana
y banderines, incienso de carne quemada,
y tocan infinitas y diferentes clases de músicas.
Llenan el universo entero, balanceándose,
bailando, sacudiéndose, con todos sus sonidos musicales
vibrando como si fueran a estallarte la cabeza,
y con ello dan vida a numerosas danzas.[48]

Pero esta costumbre no tuvo una raíz exclusivamente asiática, de manera que en África estaban muy difundidos—y todavía hoy—los sonajeros fabricados con cráneos, y sabemos que la andina quena (*qena*), además de construirse con tierra cocida o con el hueso de una llama, en una de sus modalidades

48 «Las deidades apacibles de la realidad del estado intermedio». Séptimo día.

más primitivas se confeccionaba con una tibia humana, a ser posible la obtenida de un enemigo caído en el combate.

El *nai* o *nay* árabe, flauta de complejísimo tañido que en Egipto se conoce con el término *suffarā* y en el Magreb con el generalizado de *gasba*, posee una disposición de orificios que obedece a un estricto código numérico-simbólico, motivo por el cual participa en los ceremoniales sagrados. Acerca del lamento de esta flauta, dolida por haber sido cortada y apartada del cañaveral, ya hablamos al mencionar al poeta al-Rūmī. Su material más usado es la caña, también las raíces de ciertos árboles, pero quizás su mejor sonido se logre con el bambú, tan común a las flautas asiáticas, entre ellas la travesera *bansurī* o la *murali* de India, de origen preindoario, heredera de la *veṇu* y atributo de Kṛṣṇa, en cuyas manos pastoriles tan asiduamente figura. En la relación de *Los ciento ocho nombres de Shrī Kṛṣṇa*,[49] uno de ellos lo define como diestro en el arte de tocar la flauta, y es admitido dentro de su tradición que dicho instrumento favorece el flujo del saṁsāra.

Ya vimos que la shakuhachi japonesa, flauta vertical de antigua y noble tradición, cultivada por los monjes komosō (o komusō)—cuya palabra puede traducirse como «monje del vacío» o «monje de la vacuidad»—, era uno de los elementos más apreciados dentro de la música zen. Fue introducida en Japón en el siglo VII procedente de China y la llevaban consigo en peregrinación mendicante los referidos monjes, que con la suavidad del sonido pedían tanto la llegada del otoño como la ayuda de quienes salían a su paso. Los religiosos ambulantes provistos de instrumentos musicales fueron tan numerosos como diferentes sus confesiones.

[49] *Los ciento ocho nombres de Shrī Kṛṣṇa* aparecen en el Apéndice de la edición del Mahābhārata efectuada por Artur Martí, Reus, 2002, pp. 668-672. En él se lee «Om saludos a aquel que es diestro en el arte de tocar la flauta» (*Oṁ venunāda vishāradāya namah*).

En la misma época en que los komosō comenzaron su voto y su camino, en el sur de la India lo hicieron numerosos monjes cantores que con los címbalos alababan a Viṣṇu. Los más notables de entre éstos, los santos o *alvars*, eran poetas y tenían en la música un vehículo doctrinario desde luego notable. Esos mismos extendieron la adoración a Śiva, y con ello también incrementaron la presencia de la música en sus actividades. Formaban parte de una luminosa espiritualidad que se prodigaba por doquier, orantes que encontraban en los libros y los instrumentos musicales una revelación, hombres en busca del conocimiento, como los sannyāsin, que eran enterrados con las piernas cruzadas, como si se hallaran en trance de meditación.

UN LAÚD QUE ENCIERRA TODAS LAS MELODÍAS

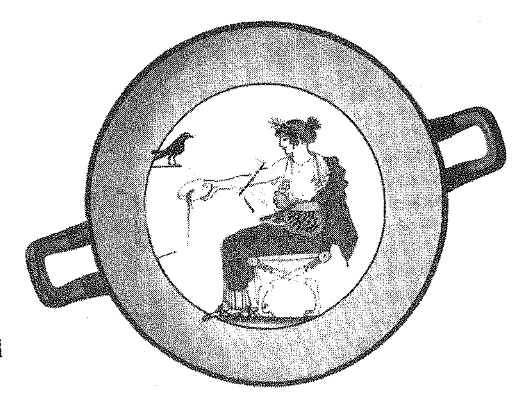


31. Saravastī tocando la *vīṇā*. Pintura hindú (1870).

Reza la leyenda que el tambor *mṛdaṁga*, propio del sur de la India, fue ideado por Brahmā, como la cítara *vīṇā*—que en una variante evolucionará hacia un híbrido, con rasgos propios del laúd—, de timbres apacibles, la inventó el dios Śiva, y de costumbre se la ve en las manos de una de sus esposas, la diosa-río Sarasvatī, «la que fluye», la que protege y fomenta el cultivo de la música, la poesía y las artes. En la mitología árabe fue Lamak el constructor

del primer laúd (*ud*), y también de los tambores *tabl* y *duff*. Su hermana Dilal creó una lira llamada *mi'zaf*. La trompeta griega, conocida como *sálpinx*, se forjó por obra de Atenea, de igual modo que la lira nació del genio de Apolo y el aulós de la habilidad de Hermes. Hathor era la diosa egipcia de la música y la danza, y el céltico Dagda el más sublime de los arpistas celestes. La diosa del Sol, la japonesa Amaterasu, tras escuchar una cítara de seis puentecillos que había sido construida por un dios, dejó su aposento, alumbró el mundo, creó una flauta e hizo danzar a los humanos.

Tritón demostraba su poder con el tañido de una caracola, mientras la suavidad de la flauta representaba el eco de la voz de la acadia Ishtar. Se tenía a Fu Hsi por artífice de los más dulces instrumentos. Júpiter fue músico. Una tradición dice que Heracles consiguió con unos crótalos de bronce asustar a las aves del lago Estinfalo para, una vez levantado el vuelo, cazarlas con sus flechas. ¿Y qué decir de la música de Cadmo? ¿No existe una leyenda que disputa a Apolo la creación de la lira para otorgarle tal honor a Lino? Otra creencia reclama esta autoría para Hermes, el hijo de Zeus y Maya: al huir de Apolo, a quien había robado parte del ganado, fue a esconderse en una gruta, y en ella Hermes encontró una tortuga; la mató, vació el caparazón y tensó sobre el mismo unas



32. Apolo con una lira. Copa délfica de la primera mitad del siglo V a. C.

cuerdas hechas con los intestinos de un buey. Por esta causa el instrumento fue a menudo mencionado en latín con el término *testudo*, es decir, 'tortuga', y todavía en la Edad Media se utilizó este nombre para señalar el laúd; y sorprende que su denominación se mantuviera tan largo tiempo, sin duda como cultismo, pues el afamado compositor y maestro del laúd Esaias Reusner (1636-1679) tituló todavía uno de sus libros como *Delitiae testudinis* (1667), y es común observar esta nomenclatura en estudiosos como Mersenne y Kircher, quien llamó *testudo minor* a la mandora[50] y *testudo maior* al laúd propiamente dicho.

Cuando el gran tambor japonés *da-daiko* se toca por parejas, uno de ellos debe lucir el emblema del Sol en tanto que su par es preceptivo que lleve grabado o pintado un signo lunar. Únicamente así cumple su verdadero cometido unificador. Hemos hablado de la simbología labrada y pintada en el *tuur* de los chamanes siberianos, cosa que, desde luego, no es exclusiva del mismo, puesto que se trata de algo común a numerosos instrumentos. Algunos, incluso, presentan una morfología condicionada por su carácter alegórico, como ocurre con un tipo de laúd chino llamado *yueh-k'in* o «laúd lunar», referido de este modo por describir su caja acústica un círculo perfecto; o el *k'in*, antaño la cítara dilecta de los maestros y sabios confucianos, al que acompaña una notable riqueza mítica. Su longitud, que es de aproximadamente tres pies, seis pulgadas y cinco líneas—lo que equivale a

[50] Mandora es el nombre dado durante los siglos XVI y XVII a un pequeño laúd denominado bandurria de espalda abombada y que nada tiene que ver con el instrumento popular de este nombre, de cuerda metálica y espalda plana. Adrian Le Roy (h. 1520-1598) publicó en 1585 *L' instruction pour la mandorre*, que seguramente es la bardurria de la que hablaba Juan Bermudo en el *Libro de la declaración de instrumentos* (1555) y la «vandola» a que hace alusión Joan Carles Amat en el tratado *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco órdenes* (1596).

ciento veinticinco centímetros—se corresponde en un juego numérico con los trescientos sesenta y cinco días del año, mientras que la tabla armónica es convexa en alusión al Cielo y su fondo plano resulta la metáfora de la superficie terrestre.

Su análogo japonés, el *koto*, tuvo desde su creación un marcado carácter religioso, como tantos otros instrumentos que atienden a la más variada naturaleza, ya sea el tambor *bendir* entre los sufíes o la viola *dan-co* vietnamita que secunda la música chamánica, y no menos el arpa-cítara *mvet* propia del África ecuatorial y central, Indonesia y Malasia. El antiquísimo origen de las flautas nasales, que están en uso tanto en Oceanía como en Sudamérica y aun en diversos territorios africanos, se halla asociado a la respiración como fuente de regeneración, un flujo que pasa a través de la nariz, el órgano identificado en algunos pueblos de dichos lugares como la morada del alma.

Cuenta la tradición que el delicado laúd chino antecesor del *p'i-p'a* fue pensado en el siglo II a. C. para simbolizar la fuerza del Cielo, la Tierra y el hombre, tres líneas unidas en un sonido cósmico, lo mismo que el *san-hsien*. No en vano los textos taoístas refieren que el más hondo e influyente de los instrumentos sobre el ánimo de los seres humanos es el laúd, cuya legendaria madera procede de unos árboles envueltos por la «neblina espiritual» de las montañas de suelo fértil. Un relato anónimo señala que Fu Hsi, que reelaboró el *Libro de las mutaciones*, hallándose un día en el monte se dispuso a escuchar los vientos de las «ocho direcciones», tras lo cual construyó tubos sonoros de tal manera que produjeran una música grata. Y con esta idea escogió un árbol solitario, un árbol que reuniera el *yin* y el *yang*, el equilibrio de la materia en el aire, para crear con él la «música elegante». Esta «música elegante» y culta, que en chino se describía como *ya-yüeh* o *yayue*, fue la que se destiló en el laúd *p'i-p'a*, un vocablo que a su vez significa 'moderación'.

Otro relato cuenta que los árboles, los del monte I, o bien aquellos que nacen frente a las cordilleras del Kun-lun, son los que facilitan la madera más sutil. Bajo sus ramas, cuenta Hsi K'ang[51] (223-262 d.C.), vagan los sabios huyendo del ruido mundano, miran hacia el horizonte, reflexionan sobre las ataduras terrenas y, sumergidos en su meditación, olvidan regresar. Esos sabios quisieron en un tiempo remoto construir un gran laúd para, a través de él, transmitir el espíritu contemplativo. Llamaron a un hombre de ojos penetrantes para dibujar el instrumento, y poco después llegó quien iba a tallarlo y recamarlo con piedrecillas azules y verdes, a incrustarle taraceas amarfiladas de cuerno de rinoceronte. Su sonido, amable igual que una campanilla de jade, suena como lo hace la brisa o el roce de un vestido. El toque de los dedos «responderá al pensamiento». Cuando se tañe enmudece el resto de los instrumentos, pero el dios de las aguas empieza a danzar. Po I aprendió la honestidad en el laúd, Yen Hui la benevolencia, Pi Khan la lealtad. De él recibió Hui Shih la elocuencia. Sólo a las almas superiores, a aquellas capaces de transformarse en el sonido, les es dado entender plenamente la música del laúd.

La veneración recibida por este instrumento, que se decía guardaba en él todas las melodías y estaba pensado para armonizar la mente, se debía a que era tenido por un gran moderador del espíritu, un mediador de las potencias que favorecía el mejor fluir del Tao. Es la imagen del mundo contenido en un idóneo equilibrio que apacigua su fuerza entre los sonidos graves y los agudos. Los antiguos escritos señalan que es capaz de juntar sin duelo al hombre y el va-

[51] Véase el capítulo referido a la música en *Textos de estética taoísta*, Madrid, 1983, que se abre con el «Ensayo poético sobre el laúd», pp. 179-188, cuya lectura es reveladora de la de la antigua sensibilidad musical dentro del taoísmo chino. Es de interés la consulta de F. Jullien, *Procès ou création. Une induction à la pensée chinoise. Essai de problématique interculturelle*, París, 1989.

cío. Un autor como Ying Shao (200 d.C.) escribió que no era necesario tocarlo en las majestuosas salas ni precisaba ser suspendido a la vista, como las campanas o el gong que reposan en soportes labrados: aunque se le haga sonar en una calle desolada, en el corazón del bosque, en una humilde casa o en un profundo valle, conservará su fuerza evocadora. Tanta fue la estima por el laúd, que se escribieron catorce reglas referidas a cuándo y en qué situación podía tañerse o, llegado el caso, evitar tocarlo:

Dónde y cuándo tocar el laúd:

1. Al encontrarse con un entendido en música.
2. Al conocer a una persona que lo merezca.
3. Para un taoísta entregado a la vida retirada.
4. En un salón noble.
5. Tras haber subido a un pabellón de varios pisos.
6. En un claustro taoísta.
7. Sentado en una piedra.
8. Tras haber ascendido a una montaña.
9. Descansando en un valle.
10. Al vadear, sereno, un arroyo.
11. En barca.
12. Descansando en un bosque, a la sombra.
13. Cuando las dos esencias de natura son brillantes y claras.
14. Cuando hay Luna llena y brisa fresca.

Dónde y cuándo no debe tocarse el laúd:

1. En tiempo de lluvia, cuando sopla el viento y retumba el trueno.
2. Cuando hay un eclipse de Sol o de Luna.
3. En un juzgado.

4. En una tienda o en un mercado.
5. Para un bárbaro.
6. Para un vulgar.
7. Para un mercader.
8. Para una cortesana.
9. Después de la ebriedad.
10. Tras haber copulado.
11. Con ropa desaliñada y estrafalaria.
12. Congestionado y sudoroso.
13. Sin haberse lavado las manos y los dientes.
14. En un lugar ruidoso.[52]

Esta mitología de refinada concepción es una muestra de la estima por los instrumentos musicales capaces de transmitir estados de ánimo y sentimientos. Otro laúd, como la *biwa* japonesa, era objeto de igual reverencia, y aunque desde sus inicios fue dilecto de los músicos de la corte y la nobleza, se le solía tocar a caballo a lo largo de meditativos paseos. A las cuerdas del ud árabe se les llama *'urūq*, es decir, 'venas'.

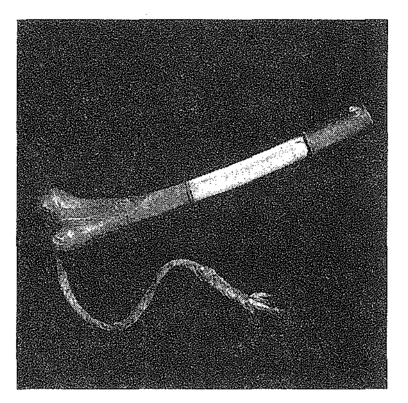
Apenas se encuentra una cultura que no deposite en la música o en sus instrumentos un peso o razón capitales. La leyenda china de Tan Sen es un llamativo ejemplo. Músico admirado, que reunía todo el prodigio de su arte, fue llamado por el rey Akbar. Éste tenía un ferviente deseo de escucharlo y de comprobar la maravilla que, se decía, sus manos eran capaces de alcanzar. Con ello, llegado ya a palacio, se le dispuso en una sala que estaba circundada de lámparas apagadas. Entonces le fue requerida una *raga dipaka* o «melodía de la lámpara», y a medida que la resonancia de las cuerdas de seda, de indecible finura, invadía el lugar, las lámparas fueron prendiendo el aire hasta que el propio músico empezó a arder. Nadie podía sofocar aquel infierno. Los cubos de agua eran un inofensivo remedio, las mantas también. Únicamente

[52] *Ibid.*, pp. 189-190.

la mujer de Tan Sen, que asimismo poseía una gran excelencia musical, pudo apagar el fuego. Cantó una raga apelando al monzón, y así la lluvia continua y abundante salvó a su marido y extinguió toda llama de aquella estancia.

LA ESPIRAL DE LA CARACOLA

El sonido indica al oído la proporción del mundo. Su vibración debe llegar a todos los lugares y acompasarse sus vibraciones con el latir de la Tierra. La música es el anuncio, la llamada y el devenir. Por eso en el Tíbet es costumbre tocar instrumentos sobre los tejados de los monasterios, caso del oboe *gya ling,* y todavía más las enormes trompetas *rag-dung* o redones, que sobrepasan los cuatro metros de longitud, o las *kang-ling*, hechas con un fémur humano. Éstas se tañen en ceremonias tántricas, como la denominada *choe*, cuyo objetivo es disipar el ego. Todas ellas poseen como patrón un timbre estremecedor, una sonoridad terrestre y celeste a un mismo tiempo, un color oscuro, cavernoso, envolvente, que moldea en las notas la mitología de los dioses y los espíritus, el pasado y el presente. Llegan a grandes distancias, prorrumpiendo en los valles.



33. *Kang-ling* construido con un fémur humano.

Este tipo de instrumentos de viento cuenta con una extraña fuerza telúrica. Hace más de sesenta mil años que los aborígenes australianos tocan el *didjeridu* en la creencia de una comunión con el Cosmos y de una interpelación a las di-

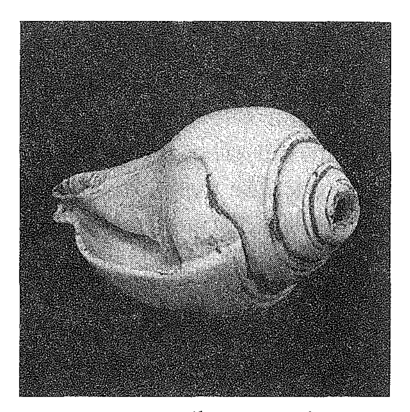
vinidades. Está hecho de corteza de eucalipto, y antaño eran las hormigas las que perforaban el tubo de insuflación. En los Andes se dan testimonios de trompas de caña, proverbiales por su tamaño, que se asocian a la magia y los rituales de iniciación. ¿Cuál es el verdadero origen de la gran trompa de los Alpes o *Alpenhorn*, que pasó en la Edad Media a manos de pastores y es referida por Tácito (h. 56-h. 117 d. C.) como *cornu alpinus*? ¿No mandó construir Moisés las trompetas, que los judíos llamaban *hăṣōserā* (*hasosra*) para que los sacerdotes convocaran al pueblo y anunciaran los sacrificios durante el novilunio?

Entre los celtas la trompa llamada *karnyx*, que era de uso militar y se utilizaba también para la emisión de señales, estaba unida a una lejana simbología emparentada con los animales; su pabellón solía tener reproducida una cabeza de dragón o de caballo, y no eran infrecuentes las de lobo e incluso de delfín. Un caldero de plata encontrado en Jutlandia y labrado en el siglo I a. C. muestra a un grupo de músicos que tocan el *karnyx*, cuyo acampanamiento describe unas testas que imitan la figura de animales fabulosos.

Un ejemplar de ciertas similitudes fue el escandinavo *lur* o *luur*, propio de la Edad de Bronce, que, además de emplearlo con fines bélicos, participaba de las ceremonias del culto. Su nombre significa 'cuerno soplado', lo que alude a su antigua genealogía que lo emparenta con el cuerno, el instrumento inspirador del cual procede la mayor parte de trompas y trompetas que con el tiempo llegaron a fabricarse con diversos metales. El shôfār hebreo, el *kéras* griego, el olifante medieval, tienen en común la materia córnea, como la *trembita* de Polonia, el *ragas* báltico, la rumana *buciume*, el *adar* vasco y tantos e interminables testigos de este pretérito uso del que han participado numerosas culturas.

La hueca espiral de las caracolas permitió a los antiguos extraer potentes notas de lejanas reminiscencias. Al soplar por su extremo agudo, previamente truncado, o bien median-

te un pequeño caño de bambú u otro material instalado en el cuerpo del instrumento, se consigue una sonoridad plena que puede, a partir del sonido fundamental, ofrecer parciales de manera análoga a una serie armónica. Precisamente su nitidez acústica le permitió entrar en la liturgia y en las solemnidades de un haz importante de civilizaciones. En la India, donde se llama *śankha*, goza de una marcada connotación religiosa, al igual que la *dung-dkar* del Tíbet, que está habitualmente ornamentada con sumo detalle, aunque es cierto también que no son menos frecuentes los ejemplares completamente blancos, que se tocan en señal de pureza. El producido por esta caracola se consideró el sonido santo del *dharma*.



34. *Dung-dkar.* Caracola blanca, símbolo de pureza.

Un significativo número de ceremonias comienzan con el toque de śankha: su música conjura a los espíritus del mal, se abre paso entre la oscuridad del mundo, avanza. En manos de Viṣṇu es un arma, en las de Kuvera, un emblema de la riqueza. En el Udyoga Parva, libro del Mahābhārata, uno de los brazos de Kṛṣṇa sujeta esta caracola junto a la espada, la maza y el disco llamado *chakra*. En esa misma obra se la nombra como *devadatta*, 'dado por dioses', cuando está en posesión de Ārjuna.

De lado, la caracola recuerda en su abertura el órgano sexual femenino, razón por la cual participó asiduamente en los rituales de fertilidad, tanto agrícolas como nupciales, y no menos en las ceremonias funerarias y de iniciación en tanto que representación o indicación de un nuevo nacimiento del espíritu. Esto explica que en algunas regiones de la India un

músico de śhanka abra el cortejo fúnebre, y que el cadáver lleve perlas en la boca como signo de un proceso final de fecundidad. Esta usanza era igualmente común en China. En un ilustrativo capítulo Eliade[53] puso de manifiesto que en Siam los sacerdotes acostumbraban a tañer la caracola al inicio de las siembras, y que en la costa de Malabar este mismo instrumento era el usado para recolectar los primeros frutos. Unos hábitos semejantes estuvieron muy extendidos entre los pueblos americanos—para los aztecas fue el instrumento de la concepción y el parto—, al igual que en Indonesia y Melanesia. En distintos pueblos de África era un hecho normal recubrir el fondo de la tumba con conchas y caracolas, como ocurría en los tiempos predinásticos egipcios.

También el giro descriptivo de su espiral, cuya puerta es una «fértil vulva», tiene una destacada significación,[54] pues la espiral indica un espacio sin fin que rota a causa del giro terrestre, en el sentido de las agujas del reloj, mientras que en la concha, que, por el contrario, se despliega hacia la izquierda, este principio natural se quiebra y únicamente el más ilustre tañedor, Śiva, es capaz de corregirlo. Su música restablece el orden cósmico.

Existe una especial implicación de dicho instrumento en las ceremonias de exorcismo de Oceanía, donde también, como en Asia y África, se asocia a la petición de abundantes cosechas y a un pastoreo apacible. Utilizado como emisor acústico, tal como ocurría en las civilizaciones precolombinas, es el *kóchlos* o *strómbos* de Grecia. Allí Tritón anunciaba diestramente su llegada al toque de la caracola, y a este dios, oponente de Dioniso, se atribuyó su invención. Estaba orgulloso de su arte. Nadie imponía la fuerza del soplido como

[53] *Images et symboles*, París, 1955; trad. cast., *Imágenes y símbolos*, Madrid, 1955 (4.ª reimpr., 1983). Véase el cap. IV «Apuntes sobre el simbolismo de las conchas», pp. 137-164.

[54] E. Schleberger, *op. cit.*, pp. 225-226.

él. Sin embargo, Miseno, que era el encargado de lanzar las señales en la audaz flota de Eneas, le retó. Ofendido Tritón, lo sumergió en las aguas de Campania, donde murió ahogado. Un cabo cerca de Nápoles lleva el nombre del desdichado Miseno. Virgilio describe así la escena:

> Mas aquella mañana, mientras tañe
> su concha frente al mar, y con su canto
> locamente a los dioses desafía,
> cae sobre él (si tal creerse puede)
> el envidioso Tritón, y entre las peñas
> le hunde sañudo en las hirvientes ondas.[55]

Es poco conocido que la caracola participara en los oficios eclesiásticos de Occidente desde por lo menos la Alta Edad Media, sin duda por influencia de los ritos orientales de fecundidad y renacimiento. De «caracola» el *Diccionario de autoridades* de 1726 dice que «llaman los religiosos Descalzos de san Francisco al caracol marino que tocan en el coro los días solemnes». Una lejana herencia, pues, que debe sumarse a la de aquel hijo de Poseidón y Anfitrite, el mismo que guió y acompañó a los Argonautas.

James George Frazer recogió en su magna obra un incontable índice de costumbres, tradiciones y leyendas arraigadas en el alba de los tiempos. A través de su lectura comprobamos cómo lo musical adquirió un peso determinante en la evolución y propagación de las creencias. No sólo por *La rama dorada*, sino también—y sobre todo—por un libro como *El folklore en el Antiguo Testamento* conocemos la continua asociación entre música, magia, religión y organización social. El sacrificio de caballos blancos en los ríos, el llanto como forma de saludo, la aversión a contar el ganado o a ser contado en el conjunto de un grupo, la negativa a comer el tendón de

[55] *Eneida* VI, 250-255.

la corva de los animales, pisar sangre de una oveja sacrificada, son supersticiones de un mundo que ha nacido de su propia leyenda y en el que la música tiene también su destino.

En los textos sumerios se señala que las mujeres que iban a dar a luz eran protegidas con música, un hábito que encontramos después en Grecia. Los pueblos chinos neutralizaban el trueno con un gong, y lo propio hacían para alejar la enfermedad. Tanto el *yūn-lo* como el tibetano *khar-nga*, que son juegos de gongs en los que cada unidad cuenta con una afinación precisa, están relacionados desde épocas muy pretéritas con estos mitos, y causa de ello es su continuada presencia en los oficios religiosos y celebraciones de la corte.

Es plausible que este instrumento, tan identificado con la cultura oriental, tuviera, sin embargo, un origen griego, donde seguramente fue llamado *echión*. Según se estima, el gong estuvo asociado a las ceremonias funerarias de Esparta y Eleusis, y pudo haberse propagado por Asia como una consecuencia directa de las conquistas emprendidas por Alejandro Magno. No obstante, la percusión de una lámina metálica suspendida de un marco debió de constituir una práctica arcaica y generalizada. Cuenta Sexto Empírico que los caldeos utilizaban este instrumento en situaciones singulares, y de esta suerte comenta que el afán de éstos por conocer el horóscopo les condujo a proceder del siguiente modo: quien estaba al lado de la parturienta daba noticia del alumbramiento mediante el tañido de un gong, de manera que el sonido llegara a oídos «del caldeo que está escrutando los astros sobre la cima», y así, situado en lo alto de un monte, pudiera interpretar el signo zodiacal del recién nacido, pues «mirando al Cielo toma nota del signo ascendente».[56]

Los hechiceros, curanderos y sacerdotes se ayudaban de las campanillas para ahuyentar a los espíritus malignos. Los libros bíblicos, como veremos, son prolíficos acerca de

[56] «Contra los astrólogos», 68-72, en *Contra los profesores* V.

este uso. Ensartar las conchas y agitarlas, entre ciertas tribus de Asia y África, hacía vulnerable al enemigo. En no pocas culturas se consideraba un mal augurio cortar la cuerda de un instrumento. Las campanas no sirvieron únicamente a la liturgia,[57] pues también doblaban para disipar la tormenta o para evitar la presencia de entidades perniciosas. Se creía que asustaban a las fuerzas del mal que rodeaban el lecho del moribundo, y que cuanto más hondo y prolongado era el tañido, más lejos y rápidamente huían los enviados del maligno.

En *El libro tibetano de los muertos* la campanilla de mano llamada *dril-bu*, a veces *tribu*, es la que ayuda a adentrarse con entereza en las esferas del ultramundo. El mango es un *vajra*, esto es, el rayo adamantino, atributo de Indra, que convoca en su más alta expresión de armonía a los elementos celestes y derruye las ciudades enemigas. El pequeño badajo hace resonar un pabellón ornamentado con motivos mitológicos, a menudo recamados por la silueta del loto. Cuando el difunto, ya en el noveno día, cruza por el rigor de las deidades furiosas y siente su destino amenazado, el Heruka o dios de la iluminación, facultado para contrarrestar la negatividad del mundo, le impreca, lo secunda. En sus seis brazos lleva varios instrumentos simbólicos:

En su mano derecha un *vajra*, en el centro un cuenco de cráneo (*kapala*), y en el tercero un hacha. Su primera mano izquierda sostiene una campanilla, la mediana un cuenco de cráneo y la tercera una reja de arado.[58]

[57] J. G. Frazer, *Folklore in the Old Testament*, Nueva York, 1975; trad. cast., *El folklore en el Antiguo Testamento*, México D. F., 1981. Las páginas 558-586 conforman el capítulo «Las campanillas de oro», que además de ser el conclusivo de la obra aporta una excelente información al respecto.

[58] II parte, «Las deidades furiosas de la Realidad del Estado Intermedio», días noveno y undécimo.

Más adelante, ya en el undécimo día, otro Heruka llevará en su mano derecha un loto, en la del centro un báculo o *khatvanga*, y una maza en la tercera. Con la primera mano izquierda empuña de nuevo la campana, en tanto que la del medio sostiene un cuenco hecho con un cráneo y, contrariamente a la del paso anterior por la tiniebla, que sujetaba la reja de un arado, lleva ahora un *ḍamaru*, es decir, un tambor.

EL SONIDO INFERNAL DE GORGONA

La implicación de esta pequeña campana drilbu en el mundo simbólico, que antaño sólo podía ser agitada por los lamas ordenados, es únicamente un ejemplo del significado de los instrumentos musicales en conexión con las fuerzas del más allá. En la literatura mística, ya sea en el seno de las escuelas orientales o bien dentro de la tradición judeocristiana, son frecuentes los episodios en que se describen audiciones sobrenaturales producidas para favorecer la unión entre el hombre y la divinidad. En los textos cosmológicos que atendían a una sacralizada interpretación del espacio se defendía que todo él estaba construido de acuerdo a los intervalos musicales. Su disposición señalaba una armonía, la cual se revelaba como el tronco mismo del misterio del Universo. La idea es sin duda muy común en los escritos de esta naturaleza, no importa la corriente de pensamiento. Orfismo, pitagorismo, neoplatonismo, las doctrinas contenidas en las Upaniṣads o en el Ṛg-Veda, o bien lo proclamado en los libros filosóficos sāṁkhya, ¿no están enunciando iguales conceptos en torno al papel primordial de la música y a su inicio como instrumento de conocimiento entre los hombres? ¿No resumió Robert Fludd en *De musica mundana* (1617) toda una antigua teoría en la que tienen puntos convergentes movimientos y culturas bien diferenciadas entre sí, aunque mantienen en común que

la proporción y mezcla universal están en consonancia con la disposición espiritual y corporal humanas?

Los textos chinos inciden en que la escala pentatónica está en estrecha relación con las cinco direcciones del Cielo—las cuatro usuales, más el centro—y los cinco elementos: madera, fuego, tierra, metal y agua. Todo resulta fruto de una alianza, o mejor dicho, de una extraordinaria ensambladura cuya función es articular el mundo. El citado Fludd, que era un espíritu inquieto, al ocuparse de la flauta y hacer una descripción de ella señaló que

> ... se deduce la proporción verdadera de todo el mundo, pues se divide en tres regiones, de las cuales las dos inferiores tienen tres agujeros que señalan el principio, el centro y el final de cada una de las dos; la superior, en cambio, que consta de un solo gran agujero, designa la naturaleza del Cielo superceleste, cualquiera de cuyas partes es de la misma condición, en tanto que se encuentran completamente llenas de Unidad Divina. Sin embargo, así como este instrumento, por su misma naturaleza y por sí mismo, no suena, no se mueve ni tiene virtud alguna sin alma impulsora, así también, ni el mundo ni las partes del mundo pueden moverse o actuar por sí mismos sin la acción de una mente ilimitada.[59]

Muchas páginas de los escritos sagrados expresan la creencia de que el Cielo es la historia consumada de los hombres, lo que queda de ellos. Es el espejo de su andadura y el lugar de su reposo final. Eratóstenes (h. 285-h. 194 a.C.) narró en la *Mitología del firmamento*[60] que la constelación Lira tuvo su nacimiento en un suceso trágico. Orfeo, despedazado por las Basárides a petición de Dioniso, dejó su lira en silencio. Las Musas, compadecidas, la entregaron a Zeus. Pidieron que

[59] *De musica mundana* IV, en la edición de los textos de R. Fludd reunidos en *Escritos sobre música*, Madrid, 1979, p. 111.

[60] XXIV.

la convirtiera en una estrella para de este modo perpetuar la memoria del tracio, a la manera de túmulo etéreo, y así lo hizo. En esta constelación se suponen trazos ilusorios que conciben en la imaginación el cuerpo del músico: el brazo, el dorso, los hombros, el travesaño del instrumento se dibujan entre ocho estrellas que rememoran el perfil del desdichado. A causa del luctuoso hecho, dice Eratóstenes, la figura del tañedor, macilenta, se oculta en determinados momentos del año.

Este relato es un pasaje más de los muchos contenidos en el caudal mitológico y que jalonan la historia de los instrumentos musicales en su vinculación con el avatar humano y las hazañas de los dioses. Por este motivo han sido asociados al carácter de quienes los tocan y a las pasiones que les mueven en sus actos. El mundo griego es particularmente prolífico en este terreno. Apolo, Atenea, Marsias, Cadmo, Lino, el citado Orfeo, Pan, Hermes, las Musas y tantos más tienen un significado específico en unión con lo musical.

Jean-Pierre Vernant[61] ha subrayado que los sonidos inquietantes, a causa de su poderosa capacidad reminiscente, resultan un elemento muy característico de los episodios míticos en los que impera la ira, el temor, la violencia. El entrechocar de los escudos, la acometida de las olas contra las amuras, los gritos provenientes del Hades, el aullido de Polifemo, el chasquido de las sierpes enroscadas en la cintura de Gorgona, remiten de continuo a un escenario de sonoridad torva. Y por tal razón, dice Vernant, ciertos instrumentos pertenecen a la serie de los sonidos infernales, sobre todo aquellos que son usados para provocar el delirio durante las ceremonias orgiásticas. Entre ellos, señala, el que mayor

61 *La mort dans les yeux*, París, 1985; trad. cast., *La muerte en los ojos*, especialmente el capítulo «La flauta y la máscara. La danza de Hades», Barcelona, 1986, pp. 75-84. Nótese que la traducción del término «flauta» es errónea en la mencionada edición por cuanto refiere en realidad un aulós, esto es, un instrumento de lengüeta, de la familia del caramillo o de la chirimía.

semejanza presenta con la atroz máscara de Gorgona es el aulós, esa penetrante y a veces lacerante chirimía que llama al regreso de las sombras.

Es opinión que Atenea lo inventó para emular el chillido plañidero de las serpientes, y que al deformársele la cara por el esfuerzo que suponía soplarlo cayó en la cuenta de que sus facciones reflejaban el rostro mismo de Gorgona y lo lanzó al suelo. Tal es la fuerza evocadora de los instrumentos. Platón también despreció el aulós en los mismos términos en que lo hiciera su discípulo Aristóteles, quien consideró que este instrumento de lengüeta no era moral «sino más bien orgiástico», y que si Atenea lo tiró con tanto enfado no fue tanto por ver su rostro afeado como por haberse dado cuenta de que «el aprender a tocar el aulós en nada sirve al desarrollo de la inteligencia».[62]

Sobre ellos, sobre los instrumentos, recayeron, ya desde la Antigüedad, leyendas e invectivas. Las autoridades, sobre



35. Auleta provisto de *phorbeià*. Ánfora de Kléophradès (detalle), 480-470 a. C.

[62] *Política*, 1341 b.

todo las pertenecientes al mundo cristiano, los difamaron y excluyeron de su imaginario. Debido a su potencial simbólico resultan lógicas las prevenciones que tomaron ante su participación en los rituales. Los Padres de la Iglesia consideraron que el maligno era músico y que a sus habilidades juglarescas debían achacarse muchas desgracias.

En el siglo IV d. C. Epifanio de Chipre juzgó que el aulós era símbolo de la serpiente y portavoz del diablo, mientras que el propio san Agustín dudó, en su amanecer como creyente, de la virtud que los antiguos atribuían a la música. Y de los músicos—los que tocan instrumentos «carecen de ciencia»—e histriones no tuvo mejor opinión, de modo que nada hay más vil y digno de menosprecio (*puto esse vilius, nihil abiectius*) que los tañedores de tibia, lira (*quam si omnes tibicines et fidicines*) y todos estos «artistas que poseen la música» .[63] Los que buscan el aplauso del público no pueden ser almas de dignidad; someterse a «la tiranía de la plebe» es de razón ínfima, y sólo en ello puede incurrir quien desconoce el verdadero fundamento de la música. Escuchemos al maestro y su discípulo en el tratado agustiniano:

M: Entonces, quien canta o aprende a cantar, no por ninguna otra razón sino para ser alabado del pueblo de cualquier hombre en general, ¿no juzga que es mejor la alabanza que el canto?
D: No lo puedo negar.
M: ¿Y qué? El que juzga mal sobre una materia, ¿te parece que la conoce?
D: De ninguna manera, a menos que por cualquier razón se halle ofuscado.
M: Luego quien verdaderamente piensa que lo mejor es lo peor, sin duda carece del conocimiento de lo mejor.
D: Así es.[64]

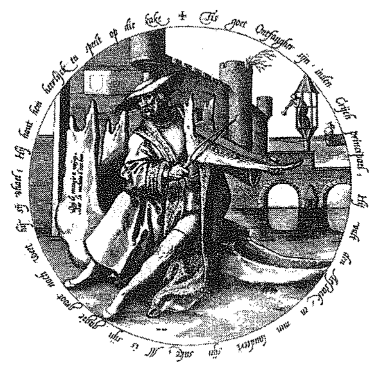
[63] *La música* I, 4, 8.
[64] *Ibid.* I, 6, 12.

San Juan Crisóstomo (h. 345-407) fue otro de los declarados enemigos del arte de las Musas por creer que ablandaba el alma y por ende la hacía expugnable. Para él, los instrumentos formaban parte de la *pompa Diaboli*, y estaba convencido de que el tambor representaba el dolor y el descarrío de la Carne. Ambrosio (h. 333-397) tampoco ocultó sus reparos, como así hicieran en los primeros tiempos del cristianismo autores del tenor de Tertuliano (h. 160-h. 225) y Lactancio (h. 250-m- d. 317).

En la literatura oriental la música, lo mismo que los instrumentos, se erigió asimismo en sus orígenes como símbolo de tentación y vanidad, y así en una Upaniṣad la Muerte lanza el señuelo a Naciketas: entre los engaños y celadas están, por supuesto, los instrumentos musicales y las doncellas. Todos ellos van en una carroza tirada por animales: «Guárdate de los caballos, las danzas y las canciones», dice el muchacho a su antagonista la Muerte.[65] En el Tao te king se reconoce que

> al viajero lo detienen
> la música y los manjares.[66]

La asociación de la música y el pecado, el nexo entre las melodías alegres y el mal, su identificación con la opulencia y exceso de comida, el desdoro y la ironía, tiene un largo y controvertido camino. ¿No dibujó Pieter Brueghel el Viejo (h. 1528-1569) en *Los proverbios flamencos* (1559) a un



36. Pieter Brueghel el Viejo, *Proverbios flamencos*, «La música del rico siempre es placentera, aunque se toque con una quijada» (1559).

[65] Upaniṣad Katha, I.
[66] XXXV.



37. Cesare Ripa, *Iconología*, «Escándalo» (1613).

hombre rico tocando un extraño instrumento, una quijada sobre la que se tienden las cuerdas, para decirnos que toda música suena bien en las manos de un hacendado? ¿Cómo presenta Ripa el emblema del «Escándalo» sino como un viejo de pelo artificiosamente rizado y un vestido de costosos bordados ¿Qué tiene en su mano siniestra? Un laúd. ¿Y a sus pies? Una flauta y un libro de música abierto. ¿Por qué el «Placer», en esa misma obra, lo personifica un joven risueño tocado con una corona de mirto florecido, calzado con sandalias de oro, desnudo, alado y tañendo un arpa?

Nigel Wilkins[67] ha estudiado con excelencia este inicuo vínculo y, sobre un fondo delirante pintado por El Bosco, testimonia las controversias surgidas al respecto y las reiteradas acusaciones propaladas contra los músicos y la juglaría, denuncias que en la Edad Media llegaron a su mayor intolerancia. Berthold von Regensburg, en el siglo XIII, llamó a los ministriles «cornamusas del diablo», y una centuria



38. Cesare Ripa, *Iconología*, «Placer» (1613).

[67] *La musique du diable*, Sprimont, 1999.

antes Henri d'Autun se había preguntado si realmente un juglar podía esperar la vida eterna. Personas de su condición y estado no fueron las únicas, desde luego, en entrar en tales consideraciones.

La documentación al respecto es tan copiosa como singular. Se decía que los trompetistas eran patrimonio demoníaco porque transformaban el aliento en vanidad, y que el redoble del tamboril despertaba con presteza al maligno. Wilkins ha observado que el satírico pincel de El Bosco convierte en torturadores a los instrumentos que en realidad son «dulces sirvientes» de la música: un crucificado sobre un arpa, un hombre encadenado al mástil de un laúd, reos condenados a girar eternamente en torno a una enorme gaita, hombres y mujeres penetrados por flautas, seres encerrados en tambores, cadáveres músicos que tienen su reino en un instrumento y que en él habitan, son ejemplos lóbregos de un repudio y de una idea que desde tiempos lejanos recayó sobre la música como arte del pecado.

Pensar la venganza, el castigo a través del sonido terrible, eso es lo que trató de hacer el temido husita de Bohemia Ziska de Trochknow (1370-1424): estando ya en el estertor, muy próximo a morir, mandó ser despellejado para hacer un tambor y procurar que los odiados católicos siguieran temiéndole tras su muerte. Esta horripilante historia la toma Alciato para ejemplificar en uno de los *Emblemas* la enemistad y el odio, la malignidad de los que infligen miedo aun después de muertos. *Vel post mortem formidolosi*, «Los que aterran después de muertos», dice el autor.[68]

[68] *Emblema* CLXX. El texto reza: «Si suenan los tambores de piel de lobo, los otros se callan, y guardará silencio la piel de oveja. El enemigo muerto horroriza tanto a esta piel de oveja, también muerta, como si ambos estuvieran vivos. Del mismo modo, la piel arrancada a Ziskas y convertida en tambor fue capaz de vencer a los pontífices bohemios».



39. Hans Holbein, *La danza de la muerte*, «Los novios» (1538).

¿Qué sonido más funesto y condenatorio que el de la danza de la muerte? Al fin y al cabo es una danza que anima el diablo, unos pasos y vueltas que conducen a la tentación. Con esta danza el mal gira y todo el Universo con él.[69] En los grabados que Hans Holbein el Joven creó para tan macabro baile los esqueletos se mueven al compás del vacío, tocan la gaita diabólica, pasan el arco sobre una tibia humana, su tétrico tambor recuerda que todo ha terminado definitivamente.

LA EVOCACIÓN DEL GRITO

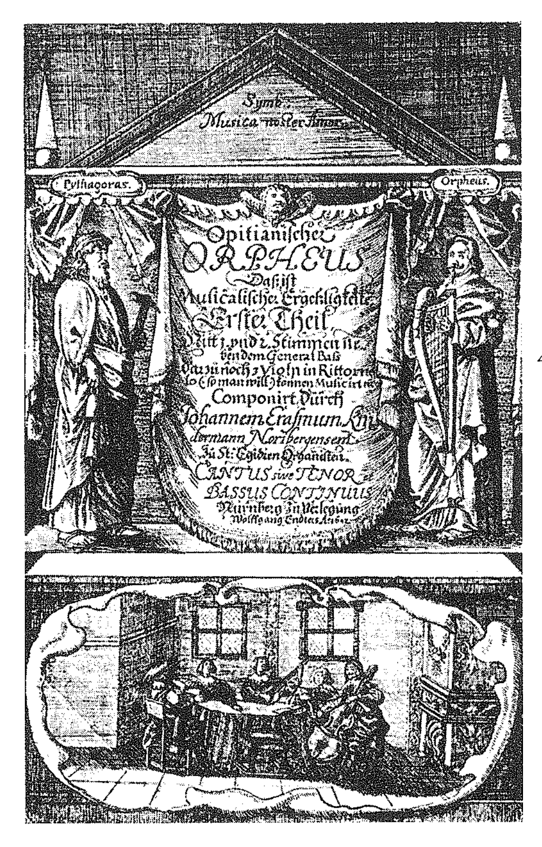
No se entiende en su amplitud, por lo argumentado, el origen de la música sin tener en cuenta el hondo sustrato mágico y religioso. Sin embargo, desde un punto de vista racional, y sobre todo con la llegada del siglo XVIII, los historiadores, los estudiosos y los filósofos trataron de ofrecer respuestas más satisfactorias y comprensibles para la mentalidad de Occidente. Ya anotaba Descartes en el proemio del *Compendio de música*, «terminado en Breda ... la víspera de las calendas de junio del año 1618», que averiguar las razones del sonido

[69] Véase K. Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton, 1970.

«es asunto de los físicos», aunque admite que su finalidad es deleitar y provocar «pasiones diversas». Aun con todo, y pese a las aproximaciones de carácter cientificista que proliferaron por entonces, se mantuvieron ciertas convenciones que formaban parte de una retórica muy recurrente en los tratados. ¿No seguiría diciendo Heinrich Heine (1797-1856) en plena era romántica que la música nació en los labios de un dios durmiente?

Un celebrado maestro como Marin Mersenne, que mantuvo correspondencia y a veces discrepancias con el autor de *Las pasiones del alma* (1649), señalaba en su capital *Harmonie universelle* (1636) que el semita Jubal fue la primera fuente de la música, su impulsor. Sólo como ejemplo, al acercarmos a una obra muy posterior como es la del teórico y organista Pablo Nassarre, *Escuela música según la práctica moderna* (1724), veremos que en ella todavía se recogen formulismos acordes con el predicamento que tuvieron durante toda la Edad Media y el Renacimiento. Así, cuenta Nassarre que Próculo y Porfirio sentenciaron que la música estaba en el origen mismo del mundo por ser la armonía la productora de la «máquina universal», y que Plinio otorgó su invención al beocio Anfión; y de este mismo modo Eusebio la atribuyó a Dioniso, y Diodoro a Mercurio. Macrobio encarnó el ideal de una larga relación de autores al ofrecer a Pitágoras su autoría y el descubrimiento de una armonía procedente de los cuerpos celestes.

Por lo demás, son casi incontables los textos que citan en su pórtico a Orfeo, David y al mencionado Jubal como los pioneros y factores de este armonioso arte. El frontispicio de *Opitianischer Orpheus* (1642), del compositor y organista Johann Erasmus Kindermann (1616-1655) es demostrativo de estas ideas: a la izquierda, Pitágoras sostiene un martillo con el que halló las consonancias, mientras que a la derecha, en actitud no menos ponderada que la del filósofo de Samos, Orfeo tiene en sus manos una elegante arpa.



40. Johann Erasmus Kindermann. Frontispicio de *Opitianischer Orpheus* (1642).

Ciertamente, la exposición de Nassarre no está demasiado—o quizás nada—alejada del texto *Sobre la música*[70] del Pseudo Plutarco, escrito mil quinientos años antes y en cuya introducción intervienen como protagonistas del nacimiento musical las figuras de Marsias, Anfión, Orfeo y las propias Musas. En el fondo, todas estas explicaciones son metáforas de una génesis entendida como algo sobrenatural y divino. Por eso en el siglo XII Hildegarda de Bingen (1098-1179) refirió que la música era la voz de Adán antes de ser expulsa-

70 El libro se recoge en Plutarco, *Moralia*, 1131 b-1147 a.

do del Paraíso, y que con motivo de la Caída cesó la música celeste y hubo que inventar otra terrena y dar cuerpo a los instrumentos musicales. El místico medieval Johannes Tauler (h. 1300-1361), cuyas obras se encontraban en la biblioteca de Johann Sebastian Bach, expresó que la música se halla precisamente en las invisibles cuerdas que tensa la eternidad. Todavía el astrónomo Johannes Kepler (1571-1630) centró en Apolo el comienzo, mientras que Pietro Cerone (1566-1625), también en el siglo XVII, estimó que el alba musical tuvo lugar con Jubal y no con Pitágoras.

Años después de la aparición del título de Nassarre, y más acorde con el pensamiento de su época, se imprimieron numerosos tratados y escritos refutadores de tan inverosímiles juicios. Eran compendios de «ciencia», manuales redactados para, supuestamente, devolver a la música su real dimensión y acotarla en el terreno de la razón. Johann Mattheson (1681-1764), que gustaba llamarse «el joven Aristóxeno», conjeturó que este arte era fruto de la racionalidad y la naturalidad; para Immanuel Kant (1724-1804), la comunicabilidad de la forma en su mayor expresión. Antonio Eximeno (1729-1808) vino a señalar que la música era «un placer preparado por la naturaleza para suavizar los ratos enojosos de la vida», y en *Del origen y reglas de la música* (1774) hizo hincapié en que ésta procede del instinto, al igual que el lenguaje, y que el hombre tiene en sí mismo el origen musical. Atacó a los pitagóricos por pretender, en opinión suya, reducir la música a una simple ciencia numérica y no perdonó a los filósofos que «han querido ostentar la matemática más sublime, embrollando la música con razones, proporciones, cálculos y experimentos, como si se tratase de formar una nueva astronomía».[71]

Las teorías de Eximeno son un dardo contra una lejana tradición que seguía su vislumbre en las primeras décadas

[71] *Del origen y reglas de la música*, Madrid, 1978, p. 122.

del XVIII y que estuvo jalonada por ilustres nombres, entre ellos, y únicamente a modo de ejemplo, los de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e Yves-Marie André, Leonhard Euler y Giuseppe Tartini (1692-1770). Dentro de la corriente representada por éstos, tal vez cabría no deslindar a Leibniz (1646-1716), pues ¿no estimó el autor de la *Monadología* que la música es un inconsciente ejercicio matemático en el que la mente no sabe que calcula?

De nuevo con Eximeno, es preciso subrayar su coincidencia con los nuevos postulados esgrimidos por los filósofos contemporáneos como Giambattista Vico (1668-1744), que en la edición de 1744 de *Ciencia nueva* consideró que la música era una derivación y perfeccionamiento del lenguaje hablado.[72] Un juicio de este tenor estaba en concordancia con las teorías que compartieron, entre muchos otros, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) y Condillac (1715-1780). La música como evolución del habla y, por lo tanto, como refinada manifestación de un instrumento de comunicación. En el siglo XIX, apelando al carácter lógico, Herbert Spencer (1820-1903) defendió que el arte de los sonidos no era otra cosa que la suma y el fruto de un elaborado lenguaje que poseía la capacidad de transmitir y reflejar las emociones.

En este cauce de opiniones Johann Gottfried Herder (1744-1803) apoyó la idea de que el lenguaje oral era el cimiento del fenómeno musical, y que la armonía era la respuesta de la proporción idónea de la naturaleza, mientras que el canto resultaba la expresión y exponente de la armonía del Universo. Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), alumno de Carl Johann Adam Zelter (1758-1832) y amigo íntimo de Tieck (1773-1853), defendía que la música estribaba en una alianza acordada entre el sonido en su dimensión

[72] *Principi di scienza nuova, d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Nápoles, 1744; trad. cast., *Principios de ciencia nueva*, Barcelona, 1985, vol. I, 2, cap. V, pp. 200-202.

metafísica y el sentimiento, una alianza establecida muy por encima de la ciencia y, contrariamente a ésta, creadora de estados mentales superiores. Muchas de sus sentencias parecen anticipar a Spencer.

Novalis (1772-1801) dejó dicho que se trataba de la matemática del oído. Friedrich Schelling (1775-1854) la dedujo como una herencia del ritmo primordial, y Friedrich von Schlegel (1772-1829) la sentenció como una plasmación acústica del alma. Charles Darwin (1809-1882), también gran aficionado a este arte y asiduo organizador de veladas musicales en su hogar, la consideró un exorno de la articulación del lenguaje, el resultado de la imitación del canto de los pájaros durante su reclamo sexual.[73] Este principio lleva a rememorar lo formulado por Lucrecio (h. 94-h. 51 a. C.) en su extraordinaria epopeya científica y poética *De rerum natura*, donde los hombres, se dice, tomaron de las aves el canto e imitaron el ulular del viento y, una vez concebidos estos elementos como música, la emplearon para remediar la tristeza y hacer más placentero el ocio:

> El hombre imitó con su voz el fluido cantar de las aves
> antes de que aprendiera el dulce canto para regalo del oído.
> Y el silbo del céfiro por entre las huecas cañas fue el primero
> que enseñó a los silvestres hombres a tocar el caramillo;
> de ahí poco a poco aprendieron los suaves lamentos
> que la nítida flauta derrama por los dedos que la tocan.
> La flauta, hallada en el retiro de bosques y umbrías,
> en las soledades de los pastores y en su holgar divino.[74]

[73] El análisis histórico de estos conceptos está claramente expresado por E. Fubini en *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* y *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Turín, 1988; trad. cast., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, 1990, pp. 336-343.

[74] V, 1379-1387.

El poeta sufí Farid Ud-Din Attar (h. 1120-h. 1200) hizo hablar al ruiseñor en *La asamblea de los pájaros*: Todos escuchan, alrededor de él, los discursos razonados. Mientras guardan silencio, el ruiseñor se dirige al resto de sus compañeros diciendo que «los dulces gemidos de la flauta y los lamentos del laúd se inspiran en mí», y, en medio de la reinante quietud, reflexiona: «¿No hay siempre, acaso, un David triste a quien cantar los melancólicos salmos del amor?».[75]

Arthur Schopenhauer no halló ni un espejo del mundo ni una objetivación tan inmediata ni una imagen tan acabada de la voluntad como la música. Para Friedrich Carl Stumpf (1848-1936), uno de los ilustres pioneros de la etnomusicología, la raíz de este arte se hallaba en el grito, ese grito entendido como superación de la fuerza corporal. En asociación no lejana y en consonancia con George Steiner, el filósofo italiano Emanuele Severino ha escrito en *El parricidio fallido* que «la evocación del grito es la música originaria de los mortales». Una vez más, Schneider nos recuerda un proceso trascendental:

> El grito natural e instintivo realza las fuerzas naturales y aumenta la ilusión; pero el grito imitativo transforma el grito natural en grito-símbolo. Aquí tenemos, seguramente, la expresión más antigua del símbolo: la voz humana que adopta la voz de su ascendiente místico; a saber, un intento de identificación con un ser o una idea en la cual uno se siente arraigado.[76]

Son muchas las ideas, definiciones, axiomas y teorías que podrían trenzarse en una común declaración acerca de qué es, o en qué consiste, la música. «Pura disolución» en el ideario de Cioran (1911-1995), un impulso primordial del espíritu en la interpretación del citado Steiner. W. H. Auden (1907-1973)

[75] III, 2.
[76] *Op. cit.*, p. 49.

señaló en *The Dyer's hand* que la música deriva de una experiencia primaria, de una fuerza que lleva a cerrar un círculo entre el origen del mundo y la culminación del presente de cada uno. El autor de *La torre*, W. B. Yeats (1865-1939), la entendió como un continuo retorno a la síntesis, como un fenómeno acústico que no tiene lugar únicamente en el tiempo, sino que a su vez posee volumen y peso. John Blacking ha postulado la idea de que la música es un sonido humanamente organizado, una síntesis de procesos cognitivos «presentes en la cultura y el cuerpo humano». Es «la forma velada de conocimiento», como la llamó Th. W. Adorno (1903-1969), la «armonía del mundo, pero homomorfizada», al decir de Iannis Xenakis (1922-2001), el río que se hace reversible en su sonido, según Michel Serres.

III

MESOPOTAMIA

Lo que llamaron los sumerios *kalam* y los acadios *mâtu*, que podría traducirse por «país», constituía una imponente zona geográfica que se estrechaba en horquilla hacia el mar a la vez que acercaban sus desembocaduras los ríos Éufrates y Tigris. Llanuras aluviales de gran vastedad, áridas y de travesía incierta, conformaban Mesopotamia, que en el sur se hacía habitable gracias a la fertilidad favorecida por las marismas y por los muchos aunque pequeños canales que desviaban el agua de los citados ríos y sus amplios afluentes. Las aguas marinas, cuyo nivel era inferior al actual, fueron ganando terreno como consecuencia del deshielo de la Era Glaciar, y ello hizo replegarse a sus gentes y que éstas se desplazaran hacia las vertientes del mar Caspio y el noroeste mediterráneo. Eso significa que durante mucho tiempo la entonces escasa población estuvo diseminada con una relativa homogeneidad por todo el territorio. Los más primitivos yacimientos neolíticos, como el de Jarmo (h. 6800 a. C.), situado en el Kurdistán, son testigos de esa diversificación geográfica y de una emergente cultura sedentaria en la que la domesticación de animales y el surgimiento de la agricultura y la ganadería evidenciaban una marcada transición del Mesolítico al Neolítico.

El sutil uso de los pigmentos, el arte de tejer el lino y la lana con telares, la proliferación de pequeñas casas en detrimento de edificaciones comunitarias, la representación en la cerámica de animales característicos de lejanas tierras, lo mismo que los granos de leguminosas y cereales, como la cebada y la avena, que brotaban espontáneamente a cientos de kilómetros de allí, muestran una actividad laboral y comercial que no puede ocultar un sólido principio de organización. Comían, además de carne de cabra, cordero y cerdo, la de otras especies que no apacentaban en sus tierras, sino en las de la lejana estepa, como el onagro y el uro, la gacela y el jabalí.

Cuenta Bottéro[1] que conocían muy distintos tipos de cocción, atendiendo a la conveniencia de cada alimento, y que la variedad de verduras, frutas, carnes y pescados era ciertamente extraordinaria. Existían verdaderos recetarios escritos en tablillas que contemplan los más dispares ingredientes. Incluso se hace una meticulosa alusión a los útiles de cocina más adecuados para elaborar los platos. En un poema en el que Enlil ordena los preparativos de un banquete nupcial se enumeran muflones, vacas, carneros, corderos, linces, zorros, bueyes, gacelas y demás, junto a quesos aromatizados y distintas clases de mieles, ciruelas, nueces, higos, dátiles, granadas, en fin, «racimos prietos de uvas» para que todo sea acorde a los dioses.

No debe desestimarse el hecho de que la cocina, considerada un don divino, tenía un aspecto sagrado; por eso es Anu quien en el poema sobre Adapa, junto a los sacerdotes, guisa los alimentos y dispone la mesa.[2] Por supuesto, la música tenía una muy directa relación con los ágapes. Es por ello que durante los rituales, en los que se ofrendaban alimentos, se apelaba a una preparación especial de la comida, una preparación que acostumbraba acompañarse con unos cantos específicos:

> El maestro de canto cantará entonces [la antífona]:
> «¡Que los dioses coman cosas asadas, asadas, asadas!».[3]

En su clásico libro, Georges Roux subraya que los objetos de obsidiana encontrados en los alrededores del lago Van, al sur del monte Ararat, hablan de las relaciones mercantiles

[1] Acerca de la alimentación de aquellos pueblos es de interés la obra de Jean Bottéro, *La plus vieille cuisine du monde*, París, 2002; trad. cast., *La cocina más antigua del mundo*, Barcelona, 2005.

[2] *Mitología mesopotámica: Adapa y Etana. Dos poemas acadios*, Madrid, 2004, p. 29.

[3] J. Bottéro, *op. cit.*, p. 85.

mantenidas en tiempos remotos con Armenia, y señala que la evolución médica fue notoria, pues resultan frecuentes las huellas de cráneos trepanados en los restos humanos, como por ejemplo los descubiertos en la gran gruta de Shanidar, que cuentan con un legado de 10.600 años.[4]

En la Mesopotamia media o central, a orillas del Tigris, unos mil quinientos años posteriormente a Jarmo, surgió el importante centro que sería Samarra, en cuyos pobladores se advierte, ya de manera bastante definida, lo que Weber llamaría la conducta instintiva y un concepto de organización social que está en el cimiento de la mentalidad de Occidente. Allí, en Samarra, se estilizaron las ornamentaciones de la cerámica, se consiguió un mármol traslúcido para la fabricación de vasos y se avanzó sobremanera en la técnica de irrigación en los cultivos. Sin embargo, por encima de estas noticias, es llamativo, entre otras cosas, el levantamiento de sólidos muros y la excavación de fosos de defensa en torno a los poblados, así como el cuidado interior de las casas, dotadas con el tiempo de un mayor número de dependencias pensadas para el uso individual. La preocupación por la salud y la abundante elaboración de sellos de estampa, indicativos de pertenencias, manifiestan un fuerte sentido de la propiedad privada. A ello está estrechamente unido un sentimiento de frágil devenir y una preocupación, cada vez más exacerbada, de la pervivencia personal.

Es razonable, ante esta perspectiva, pensar en la creciente importancia de los ritos funerarios, en los cuales la música tuvo una intervención muy directa. Que esto debió de responder a una realidad intensamente arraigada en los usos sociales lo refleja un extenso legado de documentos literarios, entre ellos los himnos sumerios, cuyos versos

[4] G. Roux, *La Mésopotamie. Essai d'histoire politique, économique et culturelle*, París, 1985; trad. cast., *Mesopotamia. Historia política, económica y cultural*, Madrid, 1987, p. 57.

tienen a menudo inspiración en las leyendas de un pasado remoto, de un supuesto ayer privilegiado que ya entonces era objeto de estudio y recreación en las escuelas o *edubba*, donde los *ummia*, grandes conocedores de la escritura, enseñaban su arte a los llamados *dubsar*, es decir, los escribas o amanuenses.

Muchos de estos poemas hímnicos, dirigidos en su mayor parte a los dioses, contienen, efectivamente, pasajes en que la presencia de la música es un elemento principal. Si el destino personal estaba ligado a una concepción de andadura, de autogénesis en la muerte, la música constituía un homenaje al difunto, un lamento, y, al mismo tiempo, una forma comunitaria de celebración en torno al misterio del más allá.

Dado el buen oficio artesanal, la manufactura de instrumentos musicales era suficiente para acompañar unos rituales muy asociados a la petición de bienes y a la preservación y prolongación de la vida. Dichos rituales tenían su más profunda base en el canto. Sabemos que durante la recolección se cantaba en colectividad, lo mismo que en la siembra y en prácticamente toda acción que comportara una actividad laboral. Los llamados *alala*, muy extendidos, no eran otra cosa que canciones campesinas, y así un amplio pliego de poemas e himnos refieren el canto de pastores y labradores. En su duelo Gilgamesh proclama:

> ¡Que te lloren los hombres de la espaciosa Uruk-la-cercada,
> que vieron nuestra lucha al matar al Toro del Cielo.
> ¡Que te llore el labriego encorvado en su arado,
> que ensalza tu nombre con sus bellos *alala*![5]

No sólo la literatura, sino también la iconografía recogida en vasijas, vasos y platos testifica el canto durante el laboreo, cosa común a la mayor parte de culturas. Veremos lo conven-

[5] Tablilla VIII, columna I, 21-24.

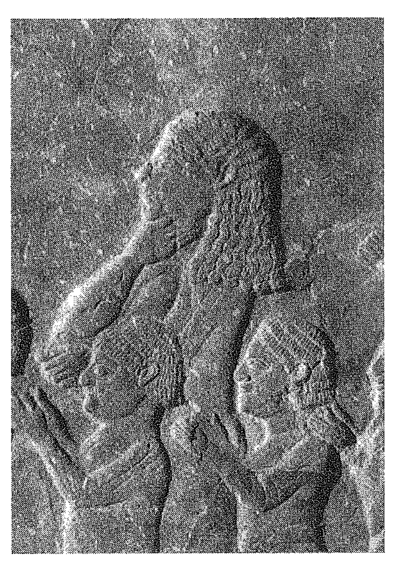
cional que este motivo llegó a ser en el arte egipcio, así como en Hagia Triada, donde un vaso reproducido a menudo en los manuales de Historia permite ver un desfile de segadores que, precedidos por un sacerdote, agitan un instrumento de percusión—análogo al sistro de Egipto—y cantan en lo que debía de ser una celebración de ofrendas.

LOS MÚSICOS, MEDIADORES CELESTES

Cuando en el V milenio a. C. florecían las primeras ciudades de entidad en el seno de la civilización de Súmer, como Eridu y Ur, al sur de Babilonia y levantadas en las edénicas vegas del Éufrates, la división del trabajo se consolidó como uno de los fenómenos más indicativos de aquella evolucionada cultura. El nacimiento de la escritura cuneiforme, la sólida construcción de edificios, la mejor práctica del avenamiento, la adecuada disposición de las murallas «como trazadas a cuerda»—según narra el poeta de la *Epopeya de Gilgamesh*—, la amplitud y el más refinado sentido espacial de los templos, el interés por la anatomía, los largos recetarios que englobaban un sorprendente número de plantas, árboles y minerales, el desarrollo de la geometría y de la matemática, la sistematización de listas de palabras referidas a campos específicos de la ciencia o alusivos a nombres astrológicos, geográficos o de divinidades, ejemplifican una preocupación organizativa, un orden no sólo celeste, sino también terrenal.

Ya en el III milenio, sobre todo en Ur, como tratándose de una metáfora leibniziana del concierto cósmico, se construyeron auténticas bibliotecas con ricos fondos de tablillas catalogadas al principio mediante su íncipit, unas bibliotecas cada vez mejor distribuidas y que llegaron a alcanzar un gran esplendor merced a los reyes benefactores e inquietos como Asurbánipal (669-627 a. C.), quien emplazó a los eruditos y sabios a dar magnificencia a la de Nínive. Precisamente del

reinado de este mandatario llega el ejemplo iconográfico musical más completo del arte mesopotámico, un bajorrelieve descubierto en 1850 por A. H. Layard: son los músicos del derrotado Teumman de Susa, tañedores y tañedoras elamitas que portan arpas verticales y horizontales, instrumentos de viento de doble cuerpo y tambores. Aparece un coro de seis mujeres secundadas por niños que palmean. Una de ellas se aprieta la laringe con la mano para facilitar y emitir lo que seguramente sería una especie de vibración. Es ésta, por su vistosidad y valor iconográfico, una de las figuras más célebres del mundo musical antiguo.



41. Cantora que propicia un vibrato. Bajorrelieve asirio, Nínive (660-650 a. C.).

Es difícil que hoy podamos imaginar una sociedad tan articulada y «moderna» como aquélla, máxime teniendo en cuenta que nuestra visión del pasado está fundamentada sobre la perspectiva del siglo XVIII, es decir, en una percepción muy reciente y parcial del mundo. Otro rasgo de modernidad, por así decir, de aquellos pueblos está en que, dentro de la organización social, se eximiera del trabajo de producción de alimentos—y de su obtención—a los sacerdotes y miembros del culto—entre los que se contaban los músicos—, los comerciantes, artesanos, amanuenses y contables encargados de las tareas administrativas.

Resulta sugerente observar que esta división también quedaba reflejada en la condición y distinto cometido de los

dioses, pues los diferentes oficios y actividades requerían de una específica protección divina. Es razonable que a una religión animista como aquélla debía de corresponderse un crecido número de divinidades encargadas de personificar las manifestaciones del mundo exterior, desde los fenómenos atmosféricos hasta el fluir del río, el crecimiento del cereal, la cocción de la tierra y el pan, el aliento del buey, la noche, la enfermedad, el sueño, la adivinación.

Allí, en las tierras más meridionales, en la franja que comprende desde Nippur al Golfo Pérsico, que los sumerios conocían como Kengi(r) o Kiengi(r), es decir, «tierra de cultivo», lo que Wolfram von Soden llama «el ordenamiento terrestre» se transfería, en efecto, al mundo celeste.[6] El Estado, la religión, devenían un reflejo astral. Cuanto ocurría en la ciudad y en los poblados se concebía como fruto de una jerarquía divina, de un mundo superior en el que coexistían Inanna—la acadia Ishtar—, diosa del Cielo, señora de la guerra y el amor, con Ishkur, dios de las tormentas y el viento. Enlil, que velaba por el Destino, compartía su espacio sagrado con Ninazu, consejero de los médicos y sanadores, o con Enki, equivalente de Ea, dios de la inteligencia, el agua dulce, la cordura y la técnica. Shakkan presidía los ganados y los campos, y Numushda la lluvia que los regaba.

En efecto, todo se concebía como un resultado o reflejo del cosmos. Ha sido suficientemente estudiado el hecho de que la construcción y distribución arquitectónica del zigurat asirio-babilónico corresponde a esta visión celeste. No se trataba de una simple superficie: se debía a un esquema del Universo. La vida humana puede decirse que transcurría por un tiempo litúrgico; de ahí que la entrada en el templo representara en cierto modo el ingreso en una cronología pautada por la divinidad.

[6] *Einführung in die Altorientalistik*, Darmstadt, 1985; trad. cast., *Introducción al orientalismo antiguo*, Sabadell, 1987, pp. 214-217.

Esta idea cosmográfica fue imitada y ampliamente utilizada para el posterior levantamiento de ciudades e incluso utilizada para el trazado de muchos de los templos hindúes (cabe pensar en el símbolo de la estupa budista). Una versión tardía de la *Leyenda de Etana* presenta a los dioses como arquitectos, y únicamente es uno de los numerosos ejemplos legados por la literatura:

> Diseñaron una ciudad [los grandes dioses, los Igigi].
> Echaron sus cimientos [los Siete divinos].
> Diseñaron la ciudad de Kish [los grandes dioses, los Igigi].
> Echaron sus cimientos [los Siete divinos].
> Los Igigi afianzaron sus ladrillos.[7]

Sin ir más lejos, la disposición del *maṇḍala*—en sánscrito, 'círculo'— obedece a este criterio: es la adecuación del espacio universal a las dimensiones delineadas sobre un plano delimitado. Si escuchamos una composición que Akira Tamba (1932) tituló *Mandala* (1982) entenderemos muy bien esta tendencia que conduce a ceñir la forma general a lo particular; comprenderemos qué impele a su remolino de sonoridades a derivar hacia el orden final, como también acaece en algunas partituras de Toru Takemitsu (1930).

En muchas regiones asiáticas esta reducción física del Cielo al vivir cotidiano tuvo un gran predicamento. En el Tíbet se consideraba que la construcción de una casa debía estar en concordancia con las esferas superiores, una proyección geométrica del mundo en acuerdo con la bóveda celeste. Los pastores y nómadas de aquellos lugares creían que el orificio superior de sus tiendas, por el que ascendía el humo, albergaba un invisible eje conectado a la energía cósmica. La música era una reguladora de esta gran analogía, la concordia entre el llamado microcosmos y el macrocosmos.

[7] *Mitología mesopotámica...*, p. 47.

Eran cientos los dioses que daban un concepto o noción de realidad a los actos humanos, entes sobrenaturales paradójicamente alejados de la abstracción, pues tenían cometidos concretos de amparo y ayuda, de puntuales socorros y favores. A ellos se gratificaba por los cambios estacionales y por las cosechas: fiestas, celebraciones palaciegas, esparcimiento en los jardines, oficios expiatorios, juegos, todo se hacía en compañía y honor divinos. Un libro como el de Jean Bottéro y Samuel Noah Kramer, *Cuando los dioses hacían de hombres*,[8] ofrece un destacado, vasto e ilustrativo ejemplo de esta relación entre el Cielo y la Tierra, una relación unificadora de la música y el hombre en un mismo destino.

Dado que el templo, los rituales y la estructura litúrgica obedecían a un mandamiento superior, los músicos y cantores tuvieron un papel determinante, hasta el punto de ser considerados los transmisores del aliento divino, los mediadores celestes, el lazo entre lo visible y lo invisible. Poseían un don: hacer audible la dimensión de la vida y de la muerte.

Fue tanto el respeto tenido hacia algunos músicos que, según escribía Curt Sachs, en tiempos de los asirios sólo los músicos eran exceptuados de las grandes matanzas infligidas por los enemigos, y que el rey Hiskia de Judá (h. 700 a. C.) evitó la destrucción del reino gracias a haber ofrecido al asirio Senaquerib fuertes sumas de dinero y numerosos músicos.[9]

Este mismo trato de favor les será dispensado en muchos momentos de la Historia. Si nos retrotraemos a la época contemporánea cabrá recordar algunos casos ocurridos en los campos de exterminio durante la Segunda Guerra Mundial.

[8] *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, París, 1989; trad. cast., *Cuando los dioses hacían de hombres. Mitología mesopotámica*, Madrid, 2004.

[9] *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, Nueva York, 1943; trad. cast., *La música en la Antigüedad*, Barcelona-Buenos Aires, 1943, p. 63.

Como muestra de la relevancia adquirida por los músicos, es destacable que hacia el 1100 a. C. se diera a un año el nombre de un músico llamado Ina-iki-iallak.

Hallamos una jerarquía sacerdotal que incluía, entre otros, al constructor de templos o *isag*—de símbolo primordial, dado que era el organizador del espacio, es decir, del Cielo, aunque ahora humano—; el *lugal* o sacerdote supremo, similar en algo al mistagogo grecorromano; el *ishib* o *sanga*, de cometido purificador; y el sacerdote adivino *masshugidgid*. Los músicos oficiaban junto a éstos las ceremonias y acompañaban el rito, llamado *garza*. Así el cantor, que se denominaba *gala*—el posterior *kulu* de los acadios—e interpretaba la melodía principal o *kalutu*, gozaba de una gran autoridad espiritual, superior a la del músico propiamente dicho. Éste recibía el nombre de *nar* o *naru*, tenía cierto grado de especialización y estaba por encima de los meros instrumentistas o *zammeru*, a quienes asimismo se otorgaba la facultad de cantar.

Los más sobresalientes asistían a los sacerdotes encargados de las unciones y mantenían una continuada colaboración con dos clases de miembros dedicados al culto: el *dimma*, que elevaba las lamentaciones, y el *ushku*, a quien se confiaba la misión de celebrar los actos funerarios. Este predominio del cantor sobre el músico, también en su valoración social, será una constante a lo largo de la historia.

HIMNOS DE ALABANZA Y LAMENTO

Resultaría demasiado sencillo argüir que la concomitancia de la llamada música culta con poder y el hecho religioso se encuentra en el depurado quehacer de los músicos dependientes de las instituciones, ya que éstos tenían, en comparación con el resto, una superior preparación técnica. Sin embargo, la realidad indica que fue el propio carácter sagrado de

aquellos primeros músicos lo que les otorgó distinción. Ellos hacían más gobernable el destino, incidían en el ánimo de los dioses y los hombres. En cierto modo, puede decirse que la música se convirtió muy pronto en un elemento de cohesión entre las primitivas expresiones paganas y las sagradas.

Al respecto, la literatura devocional—en la que prácticamente la música era indisociable de ella—es copiosísima y se fundamenta en los muchos himnos y lamentaciones, extensas composiciones dedicadas a los templos—como los de Esikil y Ekur, que datan del III milenio—, a los dioses y los reyes de atribución divina. Versos y cantos entonados para agradar a los poderosos, para requerir una ayuda a los menesterosos y gentes desvalidas; súplicas escritas y cantadas con el propósito de deplorar la destrucción de ciudades—muchas se inspiraron en la caída de Ur y de Agadé—, o recreadoras de la tragedia de algún dios. También las había para adentrarse en el espiritual diálogo interior, ejemplificado en *El hombre y su dios*, donde se ha advertido una primera resonancia de las cuitas de Job, que, desde luego, no habría que desligar, al menos por su contenido, del maravilloso *Diálogo de un desesperado con su ba* procedente de la XII dinastía egipcia.

A nadie, pues, puede escapar que la importancia de la música en estas primeras civilizaciones fue de primer orden. Su relevancia era manifiesta en todos los estratos de la sociedad, por más que en el ámbito de la liturgia y la corte tuviera una presencia tan sobresaliente como específica. En los templos se entonaban unos himnos o cantos llamados *ershemma*, forma principal, a menudo salmódica, que recibía el acompañamiento de instrumentos.[10] Cuando terminaba la estrofa hímnica, los sacerdotes y cantantes hacían una genuflexión

[10] Para este asunto son útiles los libros de H. Hartmann, *Die Musik der sumerischen Kultur*, Frankfurt, 1960; J. Rimmer, *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*, Londres, 1969, y A. Spycket, *Musique suméro-babylonienne et archéologie*, París, 1981.

o *kirugu*. Una especie de caramillo rudimentario, al que se le daba el nombre de *sem*, tenía una intervención activa a lo largo de los cánticos, del mismo modo que un tipo de tamborcillo llamado *balag* (de *bal*, 'golpear'; en acadio *balaggu*), muy propio del culto a Enki, acompañaba las lamentaciones.

Se conocían formas o modalidades semejantes al responsorio, en el que se daba una alternancia entre el sacerdote y el coro, junto a otras de naturaleza parecida a la antífona, esta vez con los coros alternos. Dichas fórmulas, como podrá observarse en su momento, fueron comunes a muchas culturas, y así las encontramos en Egipto y, por supuesto, entre el pueblo judío.

Al referirnos a un instrumento como el *sem*, impresiona pensar cómo en tiempos tan pretéritos estaba ya en uso un espécimen provisto de lengüeta batiente, es decir, un antecesor del clarinete, lo cual representa un avance técnico muy sustancial con respecto a la flauta, que los sumerios distinguieron con la designación de *tig* o *ti-gi*—*gi* significa 'caña'—, un vocablo con el que asimismo se relacionaba un tipo de composición hímnica. Todavía más asombroso es constatar el uso de aerófonos de lengüeta doble, o sea, de la familia del oboe, a menudo con dos cuerpos. Si la dulzura de la flauta se asociaba a la voz de Inanna, el ronco oboe—que seguramente debía de parecerse a una tosca chirimía—se comparaba con el grito de Ishkur, que pregonaba las tormentas.

Junto a estos instrumentos existía una amplia muestra de percusión que, como los citados, estaba en manos de los músicos litúrgicos, y así son nombrados en los poemas múltiples *a-la* y *adapa*—que venían a ser tamborcillos o panderos—, aludidos por Gudea, el rey-sacerdote sumerio impulsor de numerosos rituales. Estaban, conjuntamente con los mencionados, los tambores *shem* y *ub*—que acompañaban los cultos lunares—, y el *liliz* (*lilis*, *lilisu*), que era de mayor tamaño y muy común en Babilonia, donde formaba parte importante de las ofrendas a Marduk. Era de cobre y se tañía de pie, si-

tuado bajo el relumbrar de Venus. En una de las estrofas de un *Himno a Inanna* se lee:

Con An ella los toma, se sienta en el gran trono,
y junto a Enlil dirige los destinos del país.
Cada mes, con la luna nueva, para cumplir los *me* [fuerzas divinas],
los dioses se congregan en torno,
los dioses Annuna ante ella se arrodillan,
acuden con ofrendas y oraciones,
la plegaria recitan para todas las tierras.
Mi señora imparte justicia en toda causa,
justas sentencias Innana ofrece a los pueblos.
A ella acuden sus cabezas negras [los sumerios]
y tocan el argénteo *algar* en su presencia,
ante ella, ante Inanna desfilan.
Yo quiero dirigirme a esta gran Señora del cielo,
a Innana, para así rendir mi reverencia.
Tocan el balag puro, ante ella el liliz puro,
y pasan uno a uno ante la pura Innana.
Quiero hablar a la primer nacida de Zu-en
y a ella elevar mi reverencia.

Y más adelante se dice:

Los jóvenes que portan arcos le cantan,
ellos pasan ante la pura Innana.
Las doncellas y las peinadas *shugia*,
el paso tienden ante la pura Innana.
...
Con sangre el suelo del trono rociaron,
y tañeron con fuerza el *tigi*, el *sem* y el *ala*. [11]

[11] *Himnos sumerios*, en la edición de F. Lara Peinado, Madrid, 1988, p. 36. En adelante, las referencias poéticas se toman de esta edición.

«Las peinadas *shugia*» que refiere el texto eran sacerdotisas residentes en el templo, lo mismo que las *salme* y las *salishib*, las cuales formaban una parte destacada del culto, aunque menos relevante que el de las *saldingir* o «esposas del dios», y aún menor que el de las «señoras de la divinidad» o *nindingir*, que pertenecían a las clases distinguidas y por ello mismo eran escogidas entre las mejores casas de Súmer. A casi todas se les confiaba un cometido musical y desfilaban con finos atavíos en los cortejos, donde solían danzar, a veces desnudas, con un tambor en las manos.

De la lectura hímnica sumeria se deduce la extensa variedad y modalidad de ofrendas divinas. Eran habituales el derramamiento de leche de vaca sobre una gran mesa, la festiva entrega de uva entre los cantares campesinos, el obsequio de grasas y de cerveza, las dádivas que consistían en maderas aromáticas, perfume de cedro, incienso, dátiles, quesos, abundantes frutas, pan, agua purificada por los sacerdotes y aceite para las unciones. Y todo ello en medio de música, bailes e invocaciones del *gala*:

> Mi señora [Inanna] apacigua las cosas en el mundo,
> en los pueblos se danza y por todo hay festejos,
> el hombre joven hace el amor a su esposa.
> ...
> Yo exaltaré a la virgen Inanna.
> Señora del atardecer, tan alta como el horizonte.[12]

Esta exuberancia no está lejos de la que se exhibirá durante las fiestas palaciegas de la Edad Media y el Renacimiento, proverbiales estas últimas en Italia, donde llegaron a servirse viandas maceradas con especias y frutas exóticas que se presentaban en moldes de instrumentos musicales, y no menos

[12] *Ibid.*, p. 39.

los pasteles que eran ofrecidos a los comensales sobre unos manteles labrados con un pentagrama.

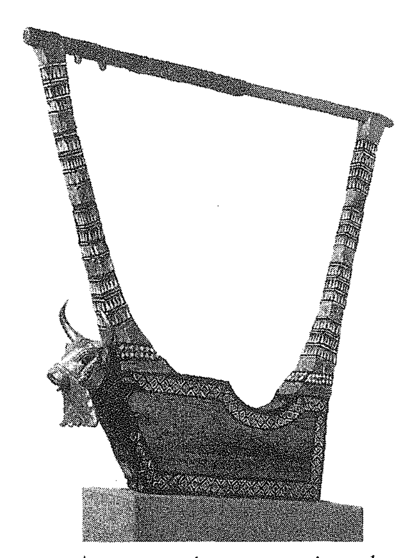
INSTRUMENTOS MUSICALES EN LOS AJUARES FUNERARIOS

Las exhumaciones llevadas a cabo por C. L. Woolley en el cementerio real de Ur, en los primeros decenios del siglo XX, demostraron que hace más de 2.500 años, durante el período protodinástico, la manufactura de algunos instrumentos era sumamente refinada, con incrustaciones de lapislázuli y bellas policromías, guarniciones de oro y formas bien estilizadas en lo tocante a las cajas de resonancia. Además de los ejemplos plásticos, se han conservado algunas liras y arpas de pequeño tamaño cuyas cuerdas se hallan dispuestas en diagonal. La lira o *algar* tenía el resonador cuadrado, mientras que el arpa presenta dos tipos: una de ellas, la llamada *zagsal*, se distinguía por tener la caja armónica en la base, en tanto que la más grande y de caja vertical era apoyada contra el pecho para su tañido. Ésta, denominada *zaggal*, está magníficamente reproducida en una terracota de Tell Asmar que se remonta a unos 4.500 años. Ocupa lo que el torso del arpista y cuenta con siete cuerdas, en tanto que el



42. Arpista. Terracota de Tell Asmar/Eshnunna

arpa *zagsal* hallada en Ur, cuyo resonador recuerda grandemente el casco de una carabela y está rematado por una bien cincelada cabeza de toro, supone una de las muestras más llamativas y valiosas del instrumentario de toda la Antigüedad.



43. Arpa sumeria, cementerio real de Ur, h. 2650-2550 a. C.

Aunque se tienen noticias de que en Babilonia y en las tierras asirias del norte algunos textos contenían información acerca de las posibles afinaciones o secuencias interválicas de las cuerdas, nada puede afirmarse al respecto. Es posible que, al menos en la música de la zona meridional babilónica, estuviera en uso un sistema de quintas. Los estudiosos han señalado la posibilidad de que los dos sistemas tonales de Europa tuvieran su origen—o consolidación—en Mesopotamia: una estructura tonal de cinco grados con ausencia de semitonos, resultado de una cuádruple combinación de quintas (*sol-re-la-mi-si* = *re mi sol la si*); o bien un sistema diatónico de siete grados (*fa-do-sol-re-la-mi-si* = *do re mi fa sol la si*).[13] Cabe notar la habitual presencia numérica del cinco y del siete en las culturas mesopotámicas. En lo relativo a la música también tiene su explicación, pues fueron considerados números simbólicos de la perfección, la purificación y la salud.

Pero ni siquiera transcurrido mucho tiempo, ni dentro de la cultura musical de Akkad (1830-1270 a. C.) ni tampoco

[13] C. Sachs, *op. cit.*, p. 53.

en la posterior de Asiria (1270-606 a. C.) se hallan pruebas determinantes sobre las referidas relaciones de intervalos. Lo que sí resulta relevante de las mismas, respecto de la anterior de Súmer, es la ampliación de las formas litúrgicas y, en otro terreno no menos importante, la generalización, notoria entre los asirios, de la presencia de músicos contratados por las casas señoriales en las que se cultivaba un repertorio eminentemente profano. Ocurrirá así también en Grecia y en Roma, un uso que deparará su legado en la Edad Media occidental, donde constituirá una costumbre muy extendida entre la nobleza.

La participación de cantantes, instrumentistas y danzarinas en las estancias de la realeza está atestiguada desde muy antiguo, tanto en la sociedad sumeria como en la egipcia. Esta costumbre fue extendiéndose con el paso de los siglos a la vida cotidiana de las familias más influyentes. Un ejemplo, y extraordinario, de dicha intervención musical en el día a día de las cortes y señoríos lo constituyen, precisamente, los hallazgos del citado cementerio real de Ur, donde se observan los pormenores atendidos en los relativamente frecuentes enterramientos colectivos, en los cuales se sepultaban, junto al difunto, sus deudos y sirvientes.

Un pasaje de la muerte de Gilgamesh referido en la famosa epopeya («Yace el toro gigante»), de la que tenemos mayor documentación a partir del descubrimiento de unas tablillas encontradas en Mē-Turan (actualmente Tell Haddad), en los años finales del siglo XX, es revelador de esta cruda ceremonia en la que se advierte manifiestamente la importancia de la figura del músico. Una vez negada por los dioses la inmortalidad a Gilgamesh, y conminado a desaparecer pese a sus grandes hazañas y a su origen semidivino, «dos tercios dios, y sólo un tercio hombre», como reza el poema, el héroe, desolado, hizo edificar su tumba junto al Éufrates, cuyas aguas mandó desviar: la tumba fue sellada, las aguas crecieron en el nuevo cauce, el pueblo lloró. Con él murieron

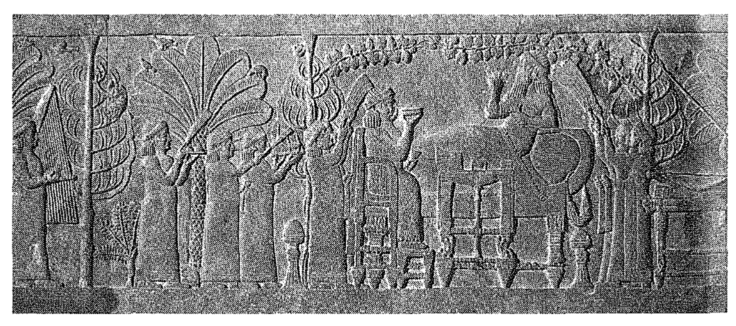
su esposa querida, sus queridos hijos,
su esposa preferida, su concubina, sus amadas,
su amado músico, su ayuda de cámara, ...
su amado barbero, ...
[sus amados] servidores, los criados del palacio,
[sus amadas] pertenencias ...
ocuparon sus sitios a su lado,
como hacían al presentarse y desfilar
en el palacio del corazón de Uruk.[14]

En el corredor de una de las tumbas de Ur había bueyes uncidos a sus carros, soldados pertrechados con sus yelmos, y medio centenar de servidores de la realeza, tanto hombres como mujeres. Junto a algunos de los esqueletos de mujer aparecieron exquisitos ejemplares de liras, que presentan preciosas incrustaciones de madreperla, oro y lapislázuli. La cámara sepulcral, en la que asimismo se encontraron restos humanos, contenía una barca de plata y cobre, a la que debe añadirse una especie de carruaje suntuosamente ornamentado con cabezas de toro y de león. Resulta llamativo que, además de otros objetos, en esa misma estancia fuera encontrado un tablero de juego de mesa, cosa frecuente también en los ajuares funerarios de Egipto. Otra tumba muestra la existencia de cuatro tañedoras de lira, que formaban parte de un tétrico cortejo formado por seis soldados y sesenta y cuatro mujeres con diademas, collares de lapislázuli y pendientes de oro.

[14] *Epopeya de Gilgameș*, p. 327. Para una mejor contextualización, me he permitido cambiar el término «juglar» en la traducción original por el de «músico», así como efectuar algunas modificaciones en los versos finales para facilitar la lectura. Una nota explicativa de dicha estrofa, a cargo de su traductor, el asiriólogo Joaquín Sanmartín, me ha servido para detallar en el texto los pormenores de los enterramientos colectivos.

Todo es demostrativo de que la música formaba parte inseparable de la vida de aquellos pueblos. Ya vimos en la *Epopeya de Gilgamesh* que un labrador canturreaba dolorosamente sobre el arado el nombre del difunto Enkidu. En un buen acopio de himnos sumerios destinados a Enlil se describen con fasto las ceremonias en las que no puede faltar la exaltación musical. Los pastores entonan dulces cantos con fuerte voz en un poema a Inanna. Los «cabezas negras», es decir, los sumerios, ofrendan en las estepas una música a las fuerzas superiores. Ninlil daba al viento sus canciones.

Gracias a una tablilla descriptiva de un ritual seléucida podemos comprobar cómo los festejos del Año Nuevo, que se abría con el clima templado de la primavera, están asociados al mundo rural. Se trataba del «umbral del año», que los sumerios llamaban *zag-mu (k)* (*zagmukku* en acadio).[15] Es verdad que dicha tablilla es muy tardía, pero responde sin duda a lo que debió de ser antiguamente. Eran fiestas que duraban once o doce días y tenían lugar en un templo situado fuera de la ciudad, siempre cerca de un río o de un gran canal. La invocación de la fertilidad y la apelación al Cielo eran los



44. Cortejo de sirvientes y músicos. Bajorrelieve asirio de alabastro, palacio de Assurbánipal, Nínive (668-626 a. C.).

[15] G. Roux, *op. cit.*; véanse pp. 414-418.



45. Conjunto de músicos. Bajorrelieve asirio, palacio de Assurbánipal, Nínive (668-626 a. C.).

motivos primordiales de las mismas. De su cumplimiento se encargaban el sumo sacerdote, que se purificaba antes del alba con agua del Éufrates y dirigía sus plegarias a Marduk, los sacerdotes del séquito, los magos y los cantores.

Estos últimos participaban con gran asiduidad, y así en la tablilla aparecen citados a diario en las ceremonias, unas veces acompañando al primer sacerdote, otras secundando los actos. En el cuarto de los días los músicos y cantantes actuaban antes de que el cabeza espiritual recitara pasajes de la *Epopeya de la Creación* a Marduk, mientras que al siguiente se purificaba el templo con resina de cedro, hierbas aromáticas, agua y el tañido de un tambor. Un carnicero sacrificaba un cordero para ser arrojado al río, y con el anegamiento del animal se expiaban los pecados y faltas cometidos durante el año. Después, en señal de purificación y humillación, el sacerdote mayor abofeteaba al monarca y lo llevaba de las orejas frente a la estatua de Marduk. Una vez concluido el rito, se sacrificaba a un toro ante una hoguera de juncos y se

procedía al banquete, en el que sonaban cantos, música y oraciones hasta el crepúsculo.

Los reyes, ciertamente, personificaron la auténtica alianza entre la divinidad y el mundo y fueron los depositarios de este fervor, siempre en compañía de la música. Así, Shulgi, segundo monarca de la III dinastía de Ur (2093-2046 a. C.), durante la proclamación hímnica de su magno poder, y tras referir las excelencias que le adornan, entre ellas considerarse hijo de Ninsun y el amado de Ninlil, señala:

> ... llené de abundancia el gran redil, la casa de Zu-en,
> hice sonar tambores y timbales,
> hice tocar alegres melodías en los instrumentos *ti-gi*.

Después de vencer a las fuerzas desatadas que arremolinan viento y lluvia, y de enfrentarse al trueno y soportar sobre la espalda las piedras que la tormenta arrancaba de los montes, Shulgi corrió alegre por las estepas, a la carrera como un asno joven, con el corazón festivo:

> Por ello mis heroicos soldados se asombraron.
> En el mismo día celebré la fiesta *esh-esh* en Ur y en Nippur.
> Con el valiente Utu, mi hermano y amigo,
> bebí el fuerte filtro en el palacio fundado por An,
> mis cantores me entonaron cantos
> acompañados de timbal y *zam-zam*,
> con mi esposa, la virgen Inanna,
> reina de la delicia celeste y terrena.[16]

No hubo civilización ni pueblo sin música. En el devenir de los siglos, los acadios, los elamitas y amoritas, los hititas, kasitas y hurritas, los asirios y caldeos vieron en el arte de los sonidos un lenguaje principal. Un estudioso como O. R. Gur-

[16] *Himnos sumerios*, pp. 164-166.

ney demuestra cuán prioritaria era en toda suerte de actos sociales celebrados por los hititas, que invadieron Babilonia hacia el 1585 a. C. Éste recoge hasta dieciocho festividades religiosas, algunas de ellas importantes, asociadas al ciclo de las estaciones y al Año Nuevo. Otras estaban dirigidas a la purificación de la puerta de la casa, al paso del mes o a la alabanza de la planta *andahsum*, de la que ya hablamos. Para cada una de dichas celebraciones se redactaban en tablillas hasta los más mínimos detalles alusivos al desarrollo de las mismas, como se ha visto también en el caso de las festividades sumerias *á-ki-ti*.

Se conserva una especie de «libro de instrucciones» para codificar los festejos de primavera—llamados *purulli*—, estación que entre los hititas inauguraba el año. El atavío real, la procesión de los dignatarios camino del templo, la función de los sacerdotes y los músicos, las abluciones regias, el banquete, son objeto de un acendrado protocolo y de una específica descripción. Así, según reza el escrito, el rey y la reina salen de palacio para dirigirse al templo de Zababa. Van rodeados de los miembros de la corte y escoltados por soldados. Junto al monarca tres músicos o bufones, que dan vueltas y visten con gran colorido, tocan instrumentos (el *arkammi*, el *huhupal* y el *galgalturi*, tal vez clarinetes o chirimías dobles, tambores y liras). El cortejo avanza con solemnidad. Una vez llegado, los consortes reales lavan sus manos y se encaminan hacia los respectivos tronos. De este modo empieza el fasto:

El que empuña el báculo sale y camina delante de los cocineros principales.

El que empuña el báculo vuelve a salir, camina delante del sacerdote puro, el señor de Hatti, y la madre de dios de Halki, y les muestra sus asientos.

Entra el maestro de ceremonias y anuncia al rey. Traen los instrumentos de Ishtar; el rey dice: «¡Que los traigan!».

El maestro de ceremonias sale al patio y dice al que empuña el báculo: «¡Música, música!». El del báculo sale a la puerta y dice a los cantantes: «¡Música, música!». Los cantantes toman los instrumentos de Ishtar. Con el que empuña el báculo caminando delante, los cantores entran los instrumentos de Ishtar y ocupan sus puestos.

Los cocineros sirven platos de agua y harina. Reparten manteca fría.[17]

La escena podría pertenecer, una vez más, a cualquiera de los comunes actos celebrados en las casas nobles medievales y renacentistas, y todavía después. ¿Qué pensar de los cuadros pintados por Gerrit van Honthorst (1592-1656) y Pierre Mignard (1612-1695), y de la rica ofrenda que supone la música de Michel-Richard Delalande (1657-1726) contenida en las *Symphonies pour les soupers du Roy*?

Noticias de esta naturaleza sobre manifestaciones musicales de un pasado tan remoto son una constante y se encuentran referidas sobre todo, como se ha visto, a la participación de la música en el poder político. Este lazo es precisamente el referido a un conjunto de músicos adscritos al servicio del caldeo Nabucodonosor (604-562 a. C.), cuyo pueblo había derrocado a los asirios en 612 a. C. La famosa noticia de dicha agrupación se encuentra en el libro de Daniel[18] y describe el levantamiento de una estatua de oro de treinta metros de altura, erigida en la amplia llanura de Dura por orden del mencionado mandatario. El texto, cuya mayor parte está escrito en arameo y no en hebreo, cuenta con un valor relativo por cuanto su procedencia se cifra en el siglo II a. C., y es por lo tanto muy posterior a los acontecimientos vividos en los días del monarca de Caldea. Su interés, sin embargo, resi-

[17] O. R. Gurney, *The Hittites*, Londres, 1981; trad. cast., *Los hititas*, Barcelona, 1995, pp. 151-152.

[18] III, 1, 7.

de en la enumeración de varios instrumentos musicales que, si bien nos han llegado en una terminología propiamente aramea, ya por entonces muy marcada por la cultura helenística —cuerno (*qeren*, *qarnâ*), chirimía (*masroqitâ*), cítara (*qatros*), arpa (*psantrîn*)—, no deja de reflejar el tejido de lo que sería una formación musical y también su práctica interpretativa. Según se deduce de la lectura, cada uno de los instrumentos sonó en solitario y luego pasó a formar parte del conjunto.

EL PAÍS DE LA PÚRPURA

Que a lo largo de su historia Mesopotamia fue un caldo de cultivo y expansión musical es una realidad incuestionable; por ello permanece en la memoria del pasado. Su irradiación se proyectó hacia todas direcciones. Un ejemplo de esta propagación es la que se da hacia las regiones del Este, específicamente China y la India, cuyos pueblos desarrollaron un arte musical notablemente avanzado y del que formaba parte un considerable número de instrumentos inspirados en los usos mesopotámicos, caso de las arpas arqueadas. Asimismo se vivió este influjo a lo largo de las cuencas asiáticas del Mediterráneo y, de manera muy pronunciada, entre las poblaciones formadas por las tribus sirias, cananeas, judías y fenicias, que durante sucesivos siglos absorbieron, a la vez que marcaron, el saber de distintas civilizaciones, entre ellas la griega.

Los estudiosos están de acuerdo en que algunas de las melodías más tardías procedentes del ritual sirio poseían la huella de la música de Grecia, y que las líneas melódicas, al menos en lo concerniente al repertorio litúrgico, se distinguían por su extrema sobriedad. Su forma y pervivencia constituyeron un material de enorme trascendencia por cuanto llegaría a cimentar la base del primitivo canto del rito de la Iglesia católica, es decir, de lo que sería el canto llano

o *cantus planus*, llamado a finales del siglo VIII «canto gregoriano» por haber sido el papa Gregorio el Grande—que accedió al papado hacia 590—el principal inspirador de su unificación.

Los primeros cristianos estuvieron estrechamente relacionados con las iglesias orientales—y griegas—, y en lo musical adoptaron, como es notorio, su hacer litúrgico. Fue precisamente en Siria—que tuvo centros tan destacados como Ugarit, Biblos y Elam—donde se erigieron las primitivas iglesias de los fieles de Cristo. De aquellos lugares precisamente procede—y en concreto de Antioquía, muy cerca de Alalah—la denominación de «cristianos» para aludir a los seguidores del enviado de Dios. Ciertamente, al volver la vista atrás se percibe entre los sirios una tradición musical sumamente antigua y de primer orden, en cuyas cortes, ya muy florecientes durante el III milenio, se vivía una declarada inclinación por todo lo musical.

El egipcio Amenofis IV tenía adscrita a su servicio una agrupación de músicos sirios, un caso que no fue excepcional si se tiene en cuenta que en las posteriores sociedades griegas y romanas su presencia todavía era una constante. Al parecer eran magníficos arpistas y ejecutantes de lira y de *ambubah*, que consistía en una especie de oboe de doble cuerpo muy habitual en manos de mujeres. El instrumento, cuyo nombre procede del acadio *imbubu* y del sirio *ambus*,[19] fue transferido a muchos otros pueblos, entre ellos el judío, que lo denominó *ḥalyl*. Sus tañedoras, a las que los romanos consideraron una invitación al *vitium*, se hicieron célebres por sus vistosas y coloristas actuaciones y por la participación en los circos del Imperio romano. Tenidas jocosamente por «sacerdotisas» de la *prostitutio*, son las *ambubaiae* citadas por los poetas latinos, entre ellos Horacio (65-8 a. C.), quien, refiriéndose a la muerte del cantante Tigelio, dice:

[19] C. Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales*, p. 114.

Las escuelas de las ambubayas, los boticarios y mendigos,
los comediantes, los bribones, las gentes de toda ralea
están tristes y apenadas por la muerte de Tigelio el cantor.[20]

Efectivamente, toda la costa mediterránea recibió de un modo u otro la marca de Siria. Los puertos situados más hacia Oriente—en la denominada «fértil media luna» o «fértil creciente»—fueron un hervidero de comercio, y a ellos arribaban barcos provenientes de todo el mundo micénico y de Egipto, de igual modo que los marineros de las latitudes sirias partían hacia esos mismos lugares meridionales y hasta el otro lado opuesto del mar. Diodoro Sículo[21] escribió en época tardía—probablemente entre el 60 y el 30 a. C.—que el litoral lindaba con unas tierras llenas de plantaciones, y que la abundancia de peces hacía que los pescadores no pudieran faenar con facilidad, de manera que junto a las playas enlazaban entre sí gruesas redes y «parecía que todo el mar lo cubría una sola red». Eran navegantes muy diestros y llevaban en sus embarcaciones, rebosantes de mercancías, unas apreciadísimas maderas de cedro y ciprés, vinos y aceites que se hicieron famosos por la nobleza de su sabor, artesanía delicadamente labrada, esencias de perfumes. De allí salían también los mejores instrumentos musicales.

Es fama que los fenicios—el más activo pueblo de aquellos territorios—tuvieron una capital importancia. De su cultura nacería el alfabeto, una sistematización de la que se beneficiarían los griegos y no menos, a través de los arameos, las civilizaciones de Asia. El país de la púrpura, como se conocía a Fenicia, consiguió por su apertura un cosmopolitismo particular, y en lo musical logró una notabilísima fusión de los estilos y caracteres pertenecientes a los distintos países. Precisamente la vivacidad de aquella sociedad fenicia propició

[20] *Sátiras* I, 2, 1-3.
[21] *Biblioteca histórica* III, 22.

que sus costumbres se adoptaran allí donde recalaban, unas costumbres que muchos consideraron laxas y libertinas.

Eso explica que los filósofos griegos, teniendo como verdad que la música era sobre todo un medio para llegar a la virtud, recelaran del arte musical que procedía de las vegas bañadas por los ríos Orontes, Tauro y Éufrates. De hecho Platón, cuando denuesta las arpas que cuentan con «muchas cuerdas» y son capaces de ofrecer brillantes y múltiples sonidos,[22] se está refiriendo, muy probablemente, a unos ejemplares comunes en las tierras sirias y que en Grecia se conocieron con diversos nombres por responder éstos, tal vez, a diferentes tipologías. Es el caso de las arpas llamadas *sambýke*, *pektís* y *trígonon*.[23] Platón, y no menos Aristóteles o el más tardío Arístides Quintiliano, mostraron su predilección por la cítara y la lira. Éste señaló sobre las primeras un carácter sobrio y masculino, mientras que de la sambýke arguyó que, «concordante con la gracilidad femenina», carecía de nobleza y tendía a la languidez.[24] De manera bizarra Arístides refirió que toda persona siente inclinación hacia un tipo determinado de instrumento «por casar o asemejarse» su sonoridad con el *éthos* propio de cada uno. Quien toca un arpa, dice, no puede sentirse atraído por un tambor. Quien está acostumbrado a una cuerda de fibra vegetal no admite la penetrante onda de la trompeta.

[22] *República* III, 399 d.

[23] Véase el capítulo «Lesbos».

[24] Arístides Quintiliano, *Sobre la música* II, 16, 85.

IV

ISRAEL

A medida que se recorre el tiempo histórico y el espacio geográfico, se hace más llano comprender que el arte musical constituye un acerado reflejo del desarrollo humano y también una fuente explicativa de sus ideas y costumbres. Así, la gran metáfora del judaísmo que apela a Dios como único regente y armonizador de un todo, de un Universo que es imagen de la concordia del ser, donde el hombre deviene un destino hacia la divinidad y no hacia el mundo, indica el verdadero camino de salvación, de salvación personal. No en vano Jesús, que es forma latina de la traducción griega de Josué, en hebreo significa 'salvador', el que salva a través de Yahvé.

En relación a esto, se diría que para el pueblo de Israel la música fue uno de sus elementos salvíficos, una decidida vía de fortalecimiento. A lo largo de los textos sagrados los cantos, las danzas y los himnos, tan múltiples como variados, a menudo aparecen en momentos trascendentes y de jubilosa esperanza, o bien, por el contrario, de zozobra y lucha. Esos escritos señalan a Jubal (Yubal, Tubal), hijo de Lamec y Sila, como el primigenio de los músicos, y un autor como san Isidoro todavía referirá que «Moisés dice que el inventor del arte de la música fue Tubal (*repertorem musicae artis fuisse Tubal*), de la estirpe de Caín, y que vivió antes del diluvio».[1] En el Génesis (4, 21) se afirma que fue «el antepasado de los que tocan la lira (*kinnôr*) y la flauta (*'ûgāb*)». A Tubalcaín, hermano materno de éste, se le atribuía el honor de ser el forjador de todos los instrumentos de bronce y de hierro. El libro de Amós (6, 5) afirma que David inventó instrumentos de música, y en ese mismo lugar se recrimina a quienes sin preocupación moral se abandonan a los placeres y a cantar a grandes voces acompañados del arpa.

[1] *Etimologías* III, 16, 1.



46. Jubal como inventor de la música. Capitel del claustro de la abadía benedictina de Vézelay.

El acuerdo sobre estas autorías, como ocurre con las griegas de Orfeo y Pitágoras, prevaleció durante largas centurias medievales. Todavía en el siglo XII Petrus Comestor, autor de *Historia scholastica*, mencionaba a Jubal como el descubridor de las consonancias y alturas de sonido, contraviniendo así la tradición que concedía este mérito a Pitágoras. Tal argumento sería continuado en *Ars musicae* (h. 1260) por Juan Gil de Zamora (Egidius), teórico musical y biógrafo de Alfonso X el Sabio, a finales del siguiente siglo, y por el famoso benedictino Adam de Fulda (h. 1445-1505) en *De musica* (1490), donde argumentó que el primero de los músicos fue aquel audaz y mítico cainita.[2] Se diría que la sentenciosa balada de Johannes Suzoy, compositor del siglo XIV, quiere encerrar al respecto un ejercicio de equidad, y así:

> Pitágoras, Jubal y Orfeo
> fueron padres primeros de la música.
> Los escritos hablan de su gran don

[2] F. C. Lemaire, *Le destin juif et la musique. Trois mille ans d'histoire*, París, 2001, pp. 21-23.

para las dulces y armoniosas melodías.
Es menester a cuantos ahora viven
ensalzar su saber y magisterio
para mostrar que es la música
manantial de todo honor y amor soberano.[3]

Una larga y elegida dinastía en los primeros siglos del cristianismo alimenta esta idea de unión celeste con la música, sin duda arraigada en el orfismo y el pitagorismo, aunque esta asociación no es privativa de Occidente y por ello abunda en los textos sagrados orientales. Cuando por obra divina el rey Dhṛtarāṣṭra, que era ciego, recupera la visión para ver a Kṛṣṇa en el Udyoga Parva del Mahābhārata, el primer prodigio que acaece entonces es la llegada de una música celeste que lo inunda todo, y de este modo se dice también que al nacer los hijos de Kunti se oyeron por doquier las más dulces voces celestiales.

Jean Delumeau cita a san Efrén de Nisbis (m. 373), autor de los *Himnos del Paraíso*, para subrayar dicho lazo cósmico y declarar la difusa división establecida entre el Cielo y el Edén, en cuyos lugares reverberan los ecos de arpas y de cítaras. San Coloma habló en el siglo VI de la presencia de coros de transparencia divina destinados a animar la danza de los ángeles, de igual suerte que la lengua misma del Señor, dice, es un salterio, la cítara su boca y las cuerdas los nervios que vibran merced a la pulsación divina.[4] Seis siglos después,

[3] Esta balada pertenece al Códice de Chantilly, y una de sus más hermosas versiones puede escucharse en la recopilación *Fleurs de vertus*, interpretada por el Ferrara Ensemble bajo la dirección de Crawford Young, Arcana, 1996. La señalada estrofa dice: «Pictagoras, Jabol et Orpheüs / furent premier pere de melodie; / selont le scripture, molt pourveüs / furent de sa douçour et armonie. / Si doivent donqz ceulz qui or sont en vie / leur sciencie louer et leur mestrie / pour droit prouver que musique est fontayne / de tout honnour et d'amour souverayne».

[4] J. Delumeau, *Une histoire du Paradis. Que reste-t-il du Paradis*,

san Anselmo repetirá esta común idea al sancionar que los ángeles cantan «sin fin a Dios».[5] La metáfora, alusiva al resonante cuerpo de Cristo,[6] la encontramos, pasado el tiempo, en una prolija cantidad de manifestaciones de la literatura y el arte cristianos; así sucede en san Clemente y Paulino de Nola, y más tarde, de forma asimismo notable, en los místicos renanos, entre cuales debe señalarse Johannes Tauler. Este autor de los *Sermones*, que dijo que el alma era la sede última del silencio, «silencio de media noche», aludió al Espíritu Santo como «Tañedor Divino», pues el alma tiene cuerdas y trastes, y resuena tanto en el interior de las cosas como en la bóveda angélica:

El Tañedor Divino. En la cual suavísima y deleitable música el Espíritu Santo tiene el oficio del tañedor. Y las fuerzas y potencias del alma son las cuerdas y trastes. Y los santos ángeles juntamente cantan a voces acordadas. Los cuales despiertan y mueven al espiritual deleite de la santa melodía, así en las potencias del alma como en los sentidos del cuerpo, cuantas veces place al Espíritu Santo entonar con ellos un canto de suavísima devoción.[7]

¿No es el eco de Orfeo el que se recoge en el cielo sacralizado del cristianismo? Este mundo de sonoridad trascendente hace difícil separar la música de las costumbres y creencias propias de los judíos, cuyas tribus de pastores y nómadas, guiadas por el primer patriarca Abraham (h. 1700 a. C.) desde la mesopotámica Ur hasta Canaán, protagonizaron una epopeya espiritual de cuyo fruto nacerían no sólo una religión y una patria, sino también una concepción del mundo.

París, 2000; trad. cast., *Historia del Paraíso. ¿Qué queda del Paraíso?*, vol. III, Madrid, 2005. Véase el sintético pero elocuente capítulo «La música celestial», pp. 315-337.

[5] *Proslogion* XXV.

[6] Véase el capítulo «Dos músicos del Universo: Orfeo y Cristo».

[7] *Las Instituciones* XI, en *Obras*, Madrid, 1984, p. 429.

De hecho, esta tan acusada condición nómada influyó en que la música y el ideario contenido en los cánticos se convirtieran en un país, en una alegórica tierra firme que asentaba sus dominios en el sonido.

Cuando Jacob, nieto del mencionado Abraham, huyendo del hambre que asolaba aquellas tierras, condujo las referidas tribus hacia Egipto en busca de pastos más abundantes, inició un camino que en lo musical resultaría de suma relevancia. Se establecieron en Egipto durante cuatro siglos—en coincidencia con el paso del Reino Medio al Reino Nuevo—, y allí asimilaron los usos musicales—y en ciertos aspectos los religiosos—de la nueva cultura de adopción, que fundieron con los propios de su origen semítico. Resulta de interés observar, acerca de este punto, el paralelismo establecido entre la génesis de Jesús y la de Horus: una vez muerto Osiris, ya inmaterial, engendra en el vientre de Isis a Horus, la entidad celestial que está llamada a proclamar el bien y combatir la iniquidad.

En lo musical, es plausible que el mismo Moisés (en torno al siglo XIII a. C.) aprendiera este arte con los sacerdotes egipcios (se sugiere, incluso, que pudo estar vinculado como oficiante del culto a la corte de Akhenatón). Fue un símbolo tan señalado, que entre algunos autores medievales existió la creencia de que la palabra música procedía de Moisés, en tanto que derivación de *moys* 'agua',[8] pues, siendo niño, este patriarca fue salvado de las aguas. En puridad, Mosheh proviene de *meshitihu*, «lo he sacado de las aguas», que son las palabras que se atribuyen a la hija del faraón que salvó al recién nacido.

[8] Juan Gil de Zamora, en el siglo XIII, escribió en *Ars musica* III: «Musica vero a musis est dicta, quibus perfecte creditur in hac arte; vel a moys quod est aqua», citado por O. Cullin, en *Brève histoire de la musique au Moyen Âge*, París, 2002; trad. cast., *Breve historia de la música en la Edad Media*, Barcelona, 2005, p. 34.

Una vez emprendido el éxodo, acontecido en torno al año 1250 a. C., durante el reinado de Ramsés II, los que habían vivido como esclavos e iban camino de la liberación demostraron ser los legatarios de un antiguo y sólido patrimonio en el arte de la música, una herencia sin duda enriquecida por su vida nómada, que facilitaba la filtración de las más heterogéneas tradiciones. Al llegar a Palestina, donde arraigaron, encontraron unas fuentes musicales que manaban directamente de los usos fenicios, cananeos y de tantos pueblos que conformaron Mesopotamia.

Es común admitir que los judíos no tenían músicos ni danzarines profesionales, pero ello no es del todo exacto. La música estaba extraordinariamente extendida y participaba de todas las actividades sociales. En Jeremías (25, 30) se habla de los cantos de los vendimiadores, del mismo modo que en Isaías (16, 10) se alude a las alegres canciones que prorrumpían en los huertos y los lagares. Pero además de estas expresiones de corte popular existían otras de carácter ceremonial que requerían el concurso de músicos de mejor preparación.



47. Herrada de Hohenbourg, *Hortus deliciarum*, «Miriam, junto a Moisés, tocando el pandero (tōf)».

En lo relativo al Éxodo se indica que, tan sólo cruzar el Mar Rojo—puede que la realidad se ciñera únicamente a las marismas del lago Timsá, en el actual Canal de Suez—, se entonó un largo himno de victoria (Éxodo 15, 1-21) en el que se ensalza tanto al Señor como se festeja la derrota del faraón. A la conclusión del mismo, Miriam, la «profetisa», hermana

de Moisés y Aarón, encargada de disponer las celebraciones, «tomó en sus manos un tamborcillo (*tōf*), y junto a ella las mujeres salieron bailando y portando tamboriles. Y Miriam les respondía: "Cantad al Señor, que se cubrió de gloria: ¡Caballo y caballero precipitó en el mar!"» (15, 20-21). En este libro del Pentateuco se dictamina que los sacerdotes—en especial Aarón—deben llevar en su manto de púrpura violácea varias granadas cosidas y campanillas de oro (*paamōn*) «para que se oiga el sonido cuando entre y salga del santuario del Señor, y no muera» (Éxodo 28, 35).

¿Qué significa aquí «y no muera»? Frazer[9] ha argumentado que, además de coincidir con la antigua creencia, común, como vimos, a muchas tradiciones, que reconoce en el sonido del metal una fuente de exorcismo para las fuerzas malignas, el uso de campanillas en los sacerdotes judíos servía de alejamiento a los espíritus de la envidia, celosos de ver a alguien tan finamente ataviado. Los alrededores del templo, sólo con oír el tintineo, quedaban libres del mal y el resentimiento. En un lugar de las *Quaestiones convivales* Plutarco cuenta que en ocasiones la nobleza de la tela sacerdotal—«del vestido cuelgan muchas campanillas que tintinean al andar»—se ocultaba bajo una piel de ciervo bordada en oro, y que las muchachas que alababan a la divinidad con cimbalillos y campanillas, dice, «las llaman tañedoras de bronce».[10]

Otros episodios bíblicos son demostrativos del arraigo de esta costumbre entre los hebreos. Moisés, al descender del Sinaí, enfurecido, vio danzar y cantar a su pueblo en torno al becerro de oro (32, 18), y en el citado libro de Amós, condenando los sacrificios paganos, se lee:

[9] *El folklore en el Antiguo Testamento*, p. 558.

[10] *Quaestiones convivales* o *Charlas de sobremesa*, cuyo libro IV se dedica un apartado (*Cuestión sexta*) que lleva como título «De quién es el dios de los judíos», 671c-672c.

> Si me ofrecéis holocaustos
> y ofrendas no los aceptaré;
> no me digno mirar el sacrificio
> de vuestros novillos cebados.
> Aparta de mí el ruido
> de tus canciones;
> no quiero oír el sonido de la lira [*kinnor*].

También Elías, haciendo burla de los profetas de Baal, sugirió como prueba de su verdad que sacrificaran un novillo en el monte Carmelo y que invocaran a los dioses: comoquiera que no recibían respuesta alguna, Elías sonreía irónicamente. Para despertar a las divinidades, tales profetas danzaban en torno al altar que habían erigido, proferían gritos en medio del paroxismo y, como era costumbre, «se hacían cortes con espadas y lanzas hasta chorrear sangre por su cuerpo» (1 Reyes 18, 25-29).

En Números (10, 1-10) se describe cómo el mismo Moisés recibió una orden divina según la cual debía mandar la fabricación de dos trompetas (*hasosra*) de plata cincelada para que con ellas los sacerdotes convocaran a los suyos. Dependiendo de las trompetas empleadas y el modo de tocarlas, señala el texto, referirán una u otra indicación: a un toque de los dos instrumentos el pueblo se reunirá ante la tienda del patriarca, y los varios tañidos servirán para llamar a los jefes. Los sonidos más enfáticos y vibrantes invitarán a levantar el campamento e iniciar la marcha. Los versículos terminan con esta específica orden: «En vuestras fiestas, solemnidades y novilunios tocaréis las trompetas anunciando vuestros holocaustos y sacrificios de reconciliación; y vuestro Dios se acordará de vosotros. Yo, el Señor, vuestro Dios» (Números 10, 10).

En un momento en el que todavía no estaban bien delimitados los mundos pagano y sagrado, la música tenía un lugar algo impreciso. Es lógico que entonces muchos rituales

tuvieran su origen directo en las prácticas profanas y mágicas, en las que la música era una protagonista y mediadora. La mancia era habitual. La interpretación de sueños y visiones, la observación del vuelo de las aves y el examen del hígado de los animales sacrificados para predecir el futuro eran, entre otras, unas costumbres muy comunes entre los judíos, como lo fueron también para la mayor parte de pueblos de Mesopotamia y Egipto. Es notorio que Platón,[11] influido por el conocimiento de estas ideas, diga en uno de sus libros que el hígado servía para la predicción porque, en tanto que víscera dotada de brillo, reflejaba cuanto sucedía en la realidad exterior del mundo.

Flavio Josefo afirmaba que Salomón—quien, como veremos, tuvo en la música un refugio y deleite—había recibido de Dios el don de conocer los ardides para combatir a los demonios y expulsarlos de los enfermos. Para ello componía encantamientos, que cantaba o recitaba, y oficiaba entre músicas distintos tipos de exorcismo «con los que los posesos echan rápidamente el mal» y que «tienen una eficacia inmensa». El tratamiento inventado, señala, era del siguiente tenor: «Acercaba a la nariz del endemoniado el anillo que tenía debajo del sello una raíz del árbol que Salomón había indicado y luego, al olerla el enfermo, le extraía por las fosas nasales el demonio, y, nada más caer al suelo el poseso, Eleazar hacía jurar al demonio que ya no volvería a meterse en él, mencionando el nombre de Salomón y recitando los encantamientos que aquél había compuesto».[12]

¿No son prácticas mágicas poner pañuelos sobre los enfermos, como hacía Pablo de Tarso, para que huyeran los

[11] En el *Timeo*, 71 d-72 a, en unos pasajes dedicados a la adivinación, dice: «[Un demiurgo] hizo el hígado espeso, liso, brillante, dotado de dulzura y de amargura; de esta manera la vehemencia de los pensamientos que proceden del entendimiento se proyecta sobre él como sobre un espejo que recibe rayos de luz y permite la aparición de imágenes».

[12] *Antigüedades judías* VIII, 42.

espíritus maléficos (Hechos de los Apóstoles 19, 11-12), o el ritual que Elías celebró para conseguir la resurrección del hijo de la viuda que vivía en la fenicia Sarepta? Allí depositó al niño en un lecho, se tendió tres veces sobre él, clamó al Señor y lo devolvió al reino de los vivos (1 Reyes 17, 17-24). Ceremonias muy similares se conocen todavía en África, donde tienen lugar al son del tambor. En zonas de India se abraza al cadáver tres veces para facilitar la libertad y el regreso del difunto mientras suenan unos pequeños címbalos. Al fin y al cabo, lo que en los funerales romanos se denominaba *conclamatio*, que consistía en llamar al fenecido por su nombre con un fuerte y penetrante grito, era un intento de despertarlo y devolverlo a la vida, como en los antiguos ritos. En dichos actos funerarios, lo observaremos más adelante, era común la presencia de músicos, muy especialmente en los entierros de niños o *funera immatura* de Roma, y sobre todo en los sepelios de patricios y gentes señaladas.

UN HOMBRE QUE SEPA TOCAR LA LIRA

La música, en tanto que conciliadora del interior humano, era aceptada como reparación del espíritu. Esta fuerza incidió en los atributos curativos que desde un pasado lejano se le asignaban. Su aplicación para combatir en lo anímico el desabrimiento y el desasosiego no entraba en cuestionamientos. Los judíos, por supuesto, tuvieron esa misma convicción. Si se tiene en cuenta que para el pueblo hebreo la salud estaba en correspondencia con la virtud, y por consiguiente la enfermedad era una consecuencia del pecado, la música resultaba sumamente beneficiosa para la serenidad moral, un regalo del ánimo extensivo a lo corporal.

En la primera carta a Timoteo (5, 23) se aconseja no beber agua sola, sino mezclada con un poco de vino para combatir mejor el dolor de estómago, y en Levítico (13, 14 y 15) son

numerosas y variadas las recomendaciones destinadas a conseguir la purificación de los leprosos y de cuantos padecen tiña: rasurarse el pelo, lavar o quemar los vestidos, baños en agua limpia y unciones de aceite son algunos de los remedios propuestos, del mismo modo que se insta a depurar el cuerpo y las ropas a quien frecuente a una mujer durante la menstruación o esté con un hombre que haya tenido un «derrame» de semen. Tapar las vasijas era asimismo una admonición si había un cadáver en la casa (Números 19, 15). También existía, por supuesto, un tipo de depuración que importaba al espíritu y que fue propio de los sacerdotes, como era la costumbre de machacar en una misma mezcla mirra, iris, canela y caña aromática, elementos que, después de hervidos, debían añadirse al aceite de oliva.

El hecho de que David tocara la lira (*kinnor*) para apaciguar el melancólico malestar de Saúl prueba la confianza depositada en el poder curativo de la música. Cuando la zozobra y el abatimiento se apoderaban del que fuera el primer rey de Israel, los sacerdotes le instaron a cumplir lo siguiente: «Da una orden, y tus siervos, que están a tu servicio, buscarán a un hombre que sepa tocar la lira; cuando venga sobre ti el espíritu maligno, tocará con su mano y tú mejorarás» (1 Samuel 16, 14-23). Y así, el atrabiliario Saúl ordenó que se hicieran con los servicios del más excelente de los músicos, que no fue otro que David, que acabaría consiguiendo los parabienes del rey porque éste encontró en su música el verdadero restablecimiento. Escribe Josefo que este buen trato se justificaba sobremanera en el hecho de que el joven «era el único que le curaba la inquietud provocada por los demonios ..., cosa que lograba escogiendo canciones, tañéndolas a la lira y consiguiendo así que Saúl volviera en sí».[13]

David, a quien Ficino llama en el libro *Sobre los cuidados de la salud y de quienes se dedican al estudio de las letras*

[13] *Op. cit.* VI, 166.



48. David con una lira del tipo *rota*. Salterio de la Biblia de Cotton (siglo VI).

«trompeta de Dios omnipotente», estaba llamado a ser el auténtico impulsor de Israel, el brazo que sometería a filisteos, arameos, cananeos y a todos cuantos conformaban los reinos transjordanos. Los textos e iconografía medievales lo presentan como tañedor de arpa, pero lo que en realidad tocaba era una lira o *kinnor*, un instrumento frecuentemente utilizado para acompañar el canto y con el que solían entonarse alegres canciones. En alusión a este legendario dominio de la música Juan Gil de Zamora dirá, en el siglo XIII, que Alfonso X el Sabio «compuso muchas y muy bellas cantigas (*cantinelas*) imitando al rey David, para loor de la Virgen gloriosa, dotándolas de sonidos convenientes y de proporciones musicales».[14]

Por eso los judíos lo desestimaron durante el posterior exilio babilónico. El júbilo que salía de sus cuerdas hizo que Isaías lo condenara. Cuando compara a la ciudad de Tiro con

[14] I. Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española...*, p. 306.



49. David músico. Biblia de Carlos el Calvo (siglo IX).

una prostituta, se dirige a ella y le insta a que tome en sus manos una lira. Al denunciar la corrupción vivida allí, y señalar que el desorden ha llegado a su peor momento, augura que la Tierra será maldecida y devorada; entonces también cesará la música (23, 7-8):

Se ha agotado el vino,
se ha marchitado la viña;
gimen todos los que tenían
el corazón alegre.
Ha cesado la alegría
de los panderos [*tōf*],
ha acabado el bullicio
de las fiestas,
ha terminado el son de las liras.

El kinnor, que normalmente tenía siete cuerdas, se tocaba con un plectro, aunque en las piezas instrumentales únicamente se usaban los dedos, como era preceptivo también entre los arpistas egipcios y los citaristas griegos. A tenor de la lectura de uno de los citados versículos de Samuel (1 Samuel 16, 23), David, en los primeros encuentros con Saúl, no cantó, sino que, tal como se enuncia, «tomaba la lira y tocaba». Esta música de sonoridad necesariamente más dulce que la emitida con la ayuda de un plectro debía de invitar a un recogimiento de mayor intimidad y crear un ambiente contemplativo.

Es muy posible que por entonces fuera habitual la interpretación de piezas exclusivamente instrumentales, y se ha sugerido que la palabra *sélāh*, que aparece con reiteración al término de los versículos de los salmos, no se refiera tan sólo a una breve pausa tras la que tomaban relevo los grupos de cantores, sino que designase, tras el canto, la intervención de un cuerpo esencialmente formado por tañedores. En algunas versiones de la Biblia se sugiere que en el Salmo 4 participa un conjunto de instrumentos de cuerda, lo mismo que en el Salmo 6 o en el Salmo 55, mientras que en el Salmo 5 se mencionan únicamente flautas.

Los textos bíblicos ofrecen un buen acopio de pasajes que distinguen con suficiente luz las diferentes clases de música atendiendo a su nobleza, y lo propio puede decirse de las danzas. Algo debía de desagradar a Mikal, esposa de David e hija de Saúl, cuando aborreció a su marido al verle danzar al son de las trompetas durante el traslado del Arca de la Alianza a Jerusalén, ciudad que el poeta y músico había conquistado. Con ocasión de ello fueron sacrificados un toro y un carnero, y entonces vestido únicamente con un efod de lino David comenzó a saltar y bailar, como si estuviera fuera de sí; por eso Mikal «lo despreció en su corazón» (2 Samuel 6, 13-16). En otro lugar, en el libro de Isaías, una sátira contra el rey de Babilonia da a entender que existía una música muy delicada,

un «susurro de arpas»[15] en el que había caído ensimismado el esplendor de todo un reino (14, 11), un país en cuyo clima sólo se oirá el aullido de las hienas.

DE LAS SAGAS DE LEVÍ

Uno de los primeros momentos del apogeo musical vivido por el pueblo hebreo coincide con la regencia de David, por más que este auge fuera superado con el mandato de su hijo Salomón, que reinó desde aproximadamente 962 a 922 a. C. El hecho de que este último ordenara construir en el año 964 el Primer Templo en Jerusalén favoreció el establecimiento de un culto y de una música ritual que ya para entonces contaban con un notable desarrollo en su estructura litúrgica. En el Templo, tal como sucedía desde hacía varios milenios en Mesopotamia, residían, además de los sacerdotes, los músicos, unos músicos específicamente destinados a ejercer su arte en honor de un solo Dios.

Cuenta la tradición que fue David el más autorizado regulador de la música del Templo, y que llegó a reunir un gran cuerpo de músicos y cantantes para celebrar con suficiencia todas las ceremonias. Eran mayoritariamente levitas, pues se les tenía por preceptores sagrados de este arte y, sobre todo, se les aceptaba como los predilectos de las altas estancias jerárquicas. No en vano estaban considerados limpios de pecado, pues su dignidad permanecía inalterada al no haber participado en la adoración del becerro de oro.

Así, su valedor David precede con el canto los coros angélicos, incluso se abre camino entre la muchedumbre para

[15] El término hebreo *nebel* parece poder identificarse con el arpa, que seguramente era vertical, tenía numerosas cuerdas y un origen fenicio. No obstante, algunas fuentes señalan que se trataba de una lira de gran tamaño.

dar paso al venidero Cristo. Es el que proclama la feliz unión entre el hombre, la música y la naturaleza; el que apacigua con la lira; el honrado por ser ascendiente del mismo Mesías según el Evangelio de Lucas (3, 31). Un texto apocalíptico lo recrea como músico en el núcleo simbólico de Jerusalén, alma tocada por su arte y hacedor de una melodía trazada como un puente entre dos mundos:

Vi en medio de la ciudad un gran altar, elevado. Alguien, cuyo rostro resplandecía como el sol, sostenía en sus manos un salterio y una lira. Cantaba y decía «Aleluya», y su voz inundaba la ciudad toda. Cuantos le escuchaban sobre las puertas y las torres respondían en coro, y así temblaban los cimientos de la ciudad. Le pregunté al ángel: «¿Quién es, Señor, el que tiene tanto poder?», y el ángel me dijo: «Es David y la ciudad es Jerusalén. Cuando venga Cristo, que es rey eterno, en lo más pleno de su reinado, le precederá para alabar a Dios, y entonces todos los justos, a coro, responderán «Aleluya».[16]

En 1 Crónicas (16, 4-7) se observa que puso a los descendientes de Leví al servicio del Arca para que invocaran y glorificaran al Señor, y que el primero de ellos fue Asaf, y Zacarías el segundo; y a éstos siguieron Uziel, Semiramot, Yejiel, Matatías, Eliab, Benayas, Obededón y Yeiel. El cuadro bíblico los reúne así en un mismo plano: «tañían la lira y el arpa mientras Asaf sonaba los címbalos (*meṣiletayim*). Los sacerdotes Benayas y Yajaziel insuflaban sin cesar las trompetas ante el Arca de la Alianza». En ese mismo libro se narra que el censo de levitas mayores de treinta años resultó ser de treinta y ocho mil, de los cuales cuatro mil «alababan al Señor con los instrumentos que para este fin había hecho David» (23, 3-5).

[16] Apocalipsis de san Pablo, citado por J. Delumeau, *Historia del Paraíso*, vol. III, p. 316.

Aunque estas cifras son desde luego ilusorias, sí reflejan de manera indirecta una realidad en la que puede constatarse la dedicación a la música por parte de un escogido linaje como resultó ser el formado por los levitas. De este modo, en el apartado referido a los cantores, y nuevamente en Crónicas (1-25, 1-31), se enumeran varias generaciones de músicos entregados a este oficio, miembros de familias enteras que se sucedían, a modo de herencia artesanal, en el trabajo del Templo. Un caso es el de Hemán, cuyos catorce hijos y tres hijas «cantaban bajo la dirección de su padre en el Templo al son de los címbalos, las liras y las arpas, bajo las órdenes del rey».

Teniendo en cuenta que aquel imponente lugar sagrado ocupaba una cuarta parte de la ciudad, las actividades en torno a él eran tan importantes como continuadas. No sólo se cumplían los rituales al nacer el día y durante el atardecer, sino que se celebraban escrupulosamente las fiestas del año religioso y aun otras de tipo ocasional que se instruían para enaltecer alguna victoria o acontecimiento político.

Las más señaladas estaban relacionadas con la pascua y los ázimos, con el comienzo de la siega y los tabernáculos, en los cuales se solemnizaba una enfática acción de gracias por la cosecha. Aquellos rituales, sin duda, tenían un aire de suntuosidad, cosa deducible de los escritos bíblicos y de la cuidada descripción que Flavio Josefo, entre otros, hace de los mismos. En ellos se apunta que el traslado del Arca al Templo contempló el tañido de los sacerdotes, en cuyas manos llevaban arpas y liras principalmente, aunque los había que entrechocaban címbalos, todos ellos en torno al altar ayudando a dar cuerpo a una música que reforzaban ciento veinte trompeteros.

Una cosa llama la atención: que las mujeres fueran paulatinamente excluidas de la liturgia y que, en contraste con otras culturas precedentes—o bien paralelas cronológicamente al pueblo de Israel—, su función se circunscribiera

a la corte. Cuando se instauró el Segundo Templo, tras el retorno del exilio en Babilonia, esta ley se llevó con rigor y, como consecuencia de ello, apenas se tienen noticias de su intervención en la liturgia. Será ésta una prerrogativa mantenida durante muchísimos siglos, una exclusión que tendrá trascendencia histórica muy directa y que condicionará sobremanera el papel musical de la mujer en Occidente, tan determinada por el lema *mulier taceat in ecclesia.*

La estricta purificación de la madre después del parto exigía que se mantuviera apartada un total de cuarenta días en caso de haber concebido un varón y ochenta si había dado luz a una hembra. En Levítico 12, 5-6 se lee: «Si da a luz a una hembra será impura durante dos semanas, como en su menstruación, y permanecerá retirada durante sesenta y seis días más purificando la sangre». Es indicativo que esta diferenciación respecto del hombre fuera un fruto de creencias muy arcaicas, ya que se le consideraba más «puro», entre otras razones, por carecer de menstruo, y así, por el contrario, «todo aquello sobre lo que duerma o se siente durante su impureza [la mujer] será impuro» (Levítico 15, 20) y no tocará nada consagrado. Esta constricción, sin embargo, iba más allá: no tenía derecho a poseer propiedades ni contaba con la facultad de tomar determinaciones; el divorcio sólo entraba en la decisión del marido y, si éste moría, la viuda debía entregarse al hermano más cercano del difunto.

Es verdad que los referidos períodos de purificación eran algo muy extendido en las antiguas culturas, y por ello son reiteradas las noticias que al respecto proceden de Mesopotamia y Egipto, donde tras el parto la madre debía purificarse durante dos semanas. Un amplio haz de religiones aceptaron el legado de esta costumbre, más allá del tiempo, y en los días del Renacimiento europeo sabemos que los luteranos, por ejemplo, fueron muy estrictos en la observancia de la misma, y la muestra de ello, sólo como anécdota, puede encarnarla

Bach, a cuyo bautizo no pudo asistir su madre en consideración del precepto bíblico.

Enrico Fubini[17] nos recuerda que dicho rechazo todavía mantuvo su énfasis en los tardíos textos talmúdicos, y como documento demostrativo de ello saca a colación el ejemplo de Maimónides (1135-1204), en cuyo *Mishneh Torá* (h. 1070) —que significa «repetición de la ley»—, destinado a regular tanto las leyes como los rituales propios de su tradición, se prohíbe y censura el canto profano; más todavía el canto acompañado de instrumentos, y peor la música instrumental en compañía del vino y, más desdeñable aún: el canto femenino.

Este autor ha comentado que a raíz de la destrucción del Templo la música judía cambió y se tornó más atormentada y restrictiva, triste y evocadora de tiempos pasados: canciones entonadas como fuente de nostalgia. A partir de entonces derivó, y seguramente fue así, hacia una austeridad y severo cultivo.

UN SALMO DE MUERTE Y NACIMIENTO

El cometido prioritario del Templo residía en la interpretación de los salmos, que la tradición atribuía a David, aunque en su mayor parte son de autor anónimo. Acerca de la fecha de su composición se sabe que pertenecen a distintos períodos y que ni siquiera—al menos el grueso principal—corresponden a la época en la que vivió el heredero de Saúl, sino que proceden del Segundo Templo, cuya construcción finalizó en torno a 540 a. C. Comenta Josefo que David, libre ya de guerras y de riesgos, disfrutando de una paz profunda, «compuso cantos e himnos en metros varios en honor de

17 *La musica nella tradizione ebraica*, Turín, 1994, véanse las pp. 42-46.

Dios, y unos los construyó en trímetros y otros en pentámetros», y tras fabricar instrumentos enseñó su manejo a los levitas, que debían tocarlos «no sólo en los días llamados sábados, sino también en las demás fiestas».[18]

Los había de alabanza a Dios, de acción de gracias y de súplica, aunque refieren en su mayoría los episodios que se hilvanan en el Génesis y el Éxodo. También eran frecuentes los escritos para los peregrinos que acudían a Jerusalén. Se cuenta que éstos eran tan numerosos que se veían obligados a levantar tiendas en los alrededores del Templo para tener la posibilidad de pernoctar y pasar allí unos días antes de poder acceder a un solicitadísimo espacio sagrado. Cabe destacar que una parte significativa de la salmodia se distingue por los lamentos de intensa subjetividad, como el conmovedor Salmo 102, en el que el afligido se reconoce en la desolación que comporta no ver el rostro de Dios: por ello, comenta, se siente como una lechuza entre las ruinas; sus huesos queman como brasas, no recuerda ya comer el pan, sino ceniza. Su corazón se ha secado como la hierba segada.

Los salmos cantan un nacimiento, una creación, un camino, una forma de estar en la tierra y de aguardar la muerte como tránsito hacia el supremo bien. En buena parte de ellos se dan indicaciones para el maestro de coro (*lamānatseyakh*), pues muchos salmos se entonaban a modo de antífona, caso del Salmo 103, y, como hemos visto, con asiduidad eran secundados por un acompañamiento instrumental. Algunos, por contra, tenían un carácter diafónico (Salmo 67), mientras que otros eran cantados al unísono (Salmo 46). Es sustancial que este cuerpo salmódico conforma desde épocas

[18] *Op. cit.* VII, 306. Para éste y otros asuntos véase el excelente estudio de J. Trebolle Barrera, *Libro de los Salmos. Religión, poder y saber*, Madrid, 2001. Del mismo autor, *Libro de los Salmos. Himnos y lamentaciones*, Madrid, 2001, que cuenta con una versión literaria de S. Pottecher.

ciertamente pretéritas un elemento indisociable del culto judío y cristiano.

Desde el principio supuso una herramienta de integración del pueblo a los actos del Templo, y tanto fue así que algunas de estas composiciones pudieron entonarse seguramente de forma alterna entre el propio rey y los fieles, trenzando de esta manera, más allá de la escala jerárquica, un cántico de unidad hacia el Ser Supremo, cosa que muchos siglos después Lutero (1483-1546) reclamará para los fieles con su acostumbrado ahínco. Instaba a los parroquianos a no permanecer indolentes a las puertas de las iglesias, les prometía, a través de las canciones, asistir a una entretenida y devota celebración, y afirmaba: «Satán es el espíritu de la tristeza; por eso no puede proporcionar alegría y por eso mismo le desagrada la música. Valiéndose de ella alivió David a Saúl».[19]

Efectivamente, la estela dejada por los salmos nunca se deshizo, bien al contrario, pues los rituales tuvieron en tales composiciones una fuente de extraordinario caudal, tanto, que contribuyeron grandemente a delinear una literatura y una iconografía inequívocas del cristianismo, y no sólo entre los Padres de la Iglesia, sino también en todo un ideario e imaginería de los que partió el cimiento del arte occidental. Eusebio de Cesarea (h. 260-h. 340) nos transmite muchas noticias de cómo y en qué momentos se cantaban los salmos, y conocemos que san Ambrosio, verdadero introductor en Occidente de este repertorio, sugirió que el modo y forma de cantarlo se cumpliera según la usanza de Antioquía, consolidada ya en aquel lugar a mediados del siglo IV d. C. Autores como Casiano (h. 360-h. 435), el citado Eusebio, san Juan Crisóstomo o la monja Eteria (siglo IV) en su peregrinaje a Jerusalén entre los años 385 y 388, ofrecen muchas noticias sobre el cultivo del salterio, cuyo resumen, en cierto modo, es expresado en el *Liber Pontificialis*

[19] M. Lutero, *Obras*, Salamanca, 1977; reimpr. 2001, p. 450.

(siglo VI), donde se dice que los salmos de David deben entornarse antes del sacrificio y antifonalmente. Pocos testimonios como el de Agustín son tan explícitos en torno al valor del canto sagrado, pues aun reconociendo el aparente obstáculo que la belleza del sonido puede representar a la hora de acercarse a la desnudez de las palabras, dice:

> A veces es tanta mi severidad que quisiera apartar de mis oídos y de la propia iglesia todas las melodías y todos los cantos que suelen acompañar a la recitación de los salmos de David, porque me parece más seguro lo que recuerdo haber oído decir muchas veces al obispo de Alejandría, Atanasio, que mandaba al lector de los salmos que los cantara con un tono de voz tan suave que más parecía recitarlos que cantarlos.
>
> A pesar de todo, cuando recuerdo las lágrimas que derramé al oír los cánticos de la iglesia en los primeros momentos de mi conversión y lo que ahora me conmuevo, no con el canto, sino con las cosas que se cantan, cuando se cantan con voz clara y música apropiada, reconozco una vez más la gran utilidad de esta costumbre.
>
> Así estoy fluctuando entre el peligro del placer y la experiencia del provecho, aunque me inclino más, sin dar en esto una opinión irrevocable, a aprobar la costumbre de cantar en la iglesia para que las personas más débiles se despierten al fervor de la piedad a través del placer del oído.[20]

Sin embargo, en ningún lugar aparece tan manifiesta y rigurosamente detallada la función de los salmos como en la *Regla* de san Benito, que fue probablemente escrita en torno al año 480. En ella, el patriarca de Nursia propone cuándo, cuáles y cómo deben cantarse, de qué manera entonarse el *Kyrie eléison*, el *Gloria* y el *Aleluya*, cómo y en qué orden debe cumplirse todo el libro de los salmos, «pues los monjes que en el transcurso de una semana recitan menos de un salterio, con sus cánticos acostumbrados, muestran una ex-

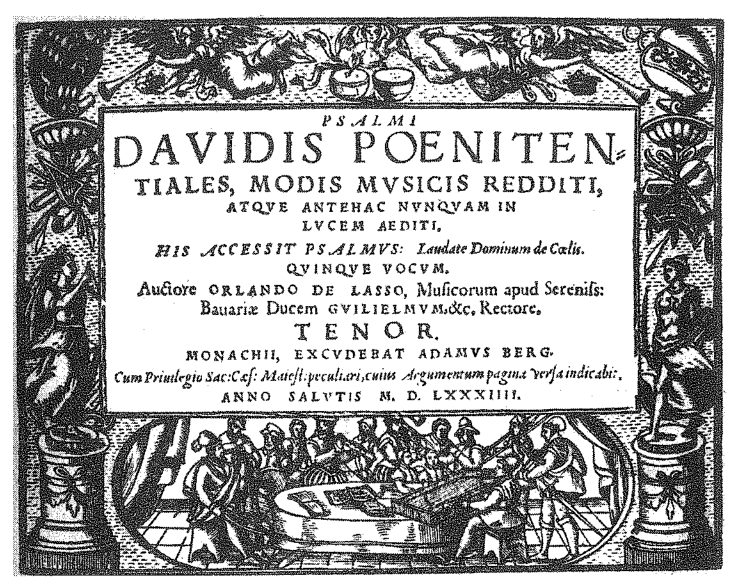
[20] *Confesiones* X, 30, 50.

cesiva negligencia en el servicio de su devoción». Al fin y al cabo, señalaba Benito en el capítulo referido a «La manera de salmodiar» (*De disciplina psallendi*), la salmodia debe satisfacerse lo mejor posible a fin de que «nuestra mente concuerde con nuestra voz» (*et sic stemus ad psallendum, ut mens nostra concordet uoci nostrae*).[21] Y tras la oración y el canto: *taciturnitate*, silencio.

En lo concerniente a la música posterior a aquellos primeros tiempos eclesiásticos, su cauce se incrementó extraordinariamente y resulta tan ancho como brioso, desde el amanecer medieval hasta encontrar compositores tan capitales como Gilles Binchois (h. 1400-1460) o Tomás Luis de Victoria (h. 1548-1611), por no remitirnos a maestros contemporáneos como Paul Hindemith (1895-1963). ¿Y qué decir de *Stichi Pokajannye* o *Salmos del Arrepentimiento* (1988) de Alfred Schnittke (1934-1998)?[22]

[21] *Regla* XIX, 7. Los capítulos XV-XIX son especialmente minuciosos al respecto. Por ejemplo, en el capítulo XVIII comienza: «Primero es necesario decir el versículo *Oh Dios, venid en mi ayuda, daos prisa en socorrerme*; el *Gloria* y, después, el himno de cada hora. Tras ello, en la hora prima deben decirse (*dicenda*) cuatro divisiones (*quattuor capitula*) del salmo ciento dieciocho; mas durante el resto de horas, esto es, en la tercia, la sexta y la nona se dirán tres divisiones del mencionado salmo ciento dieciocho. En la hora prima de la segunda fiesta (*secundae feriae*) se dirán tres salmos, esto es, el primero, el segundo y el sexto». Luego de precisar iguales pormenores respecto de las *feriae*, añade: «Estos salmos se repetirán, siempre de manera idéntica, hasta el domingo a las mismas horas, conservando cada día una disposición uniforme para los himnos (*hymnorum*), las lecciones (*lectionum*) y los versículos (*versuum*), y así es seguro que el domingo se iniciara con el ciento dieciocho».

[22] Durante el Renacimiento y el barroco aparecieron importantes colecciones como los *Cent cinquante Pseaumes de David* (1583) del melancólico Paschal de L'Estocart (h. 1539-h. 1584), los *Psalmi Davidis poenitentiales* (1560) de Orlando di Lasso (h. 1532-1594) o los *Psalmen Davids* (1619) de Henrich Schütz (1585-1672), por no mencionar la contribución de Josquin Desprez (h. 1440-h. 1521), Adrien Willaert y Giovanni Pierluigi da Palestrina (h. 1525-1594). Y no fue menor la atención dedicada a estos poemas sacros de autores posteriores de confesiones tan distintas como


PSALMI
DAVIDIS POENITEN-
TIALES, MODIS MVSICIS REDDITI,
ATQVE ANTEHAC NVNQVAM IN
LVCEM AEDITI.
HIS ACCESSIT PSALMVS: Laudate Dominum de Cœlis.
QVINQVE VOCVM.
Auctore ORLANDO DE LASSO, Musicorum apud Serenis:
Bauariæ Ducem GVILIELMVM,&c. Rectore.
TENOR.
MONACHII, EXCVDEBAT ADAMVS BERG.
Cum Priuilegio Sac:Cæs: Maiest: peculiari, cuius Argumentum pagina versa indicabit.
ANNO SALVTIS M. D. LXXXIIII.

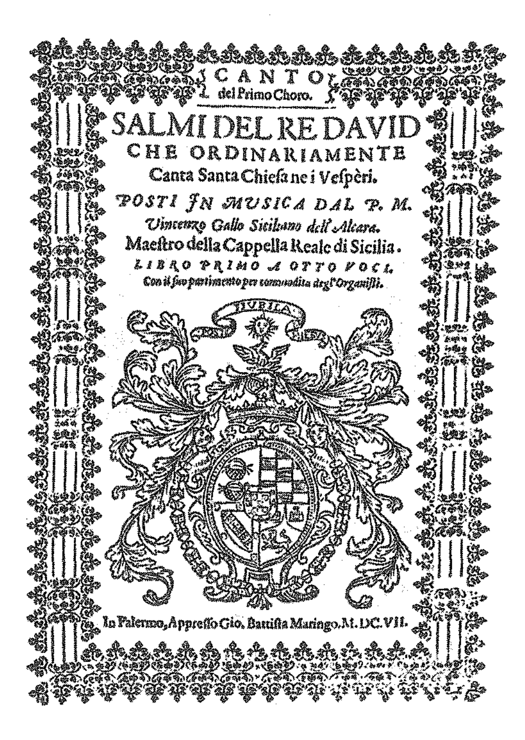
50. Orlando di Lasso, *Psalmi Davidis Poenitentiales* (1584).

Basta con recordar el representativo Salmo 150 para percatarse del valor primordial de la música como medio de alabanza divina. No debe pasar inadvertido que, además

William Byrd (1543-1623), Franz Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), Franz Tunder (1614-1667), Vincenzo Gallo (h. 1623), Dietrich Buxtehude (h. 1637-1707), Antonio Vivaldi (1678-1741) o Benedetto Marcello (1686-1739), que los incluyó en el *Estro poetico-armonico* (1724-1726). También el clasicismo fue paradigmático en el uso de este repertorio—es el caso del propio Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que aumentó en la música sacra de románticos como Franz Schubert (1797-1828) y Robert Schumann (1810-1856), por supuesto Felix Mendelssohn (1809-1847) y de compositores más tardíos como Franz Liszt (1811-1886) y Johannes Brahms (1833-1897), que antecedieron en este terreno a otros maestros del siglo XX entre los que se hallan Max Reger (1873-1916), Zoltán Kodály (1882-1967), Goffredo Petrassi (1904-2003) y Krzysztof Pendereki (1933). Es ésta una simple enumeración a vuelapluma, un pliego de los muchos volúmenes que podrían constituir una biblioteca entera.

de cerrar la serie de salmos aleluyáticos, es el canto con que concluye el Salterio:

¡Aleluya!
Alabad al Señor en su Santuario,
alabadlo en su majestuoso firmamento,
alabadlo por sus grandes hazañas,
alabadlo por su inmensa grandeza,
alabadlo al son de las trompetas,
alabadlo con la cítara y el arpa,
alabadlo con danzas y tambores,
alabadlo con cuerdas y con flautas,
alabadlo con címbalos sonoros,
alabadlo con címbalos vibrantes.
Que alabe al Señor todo cuanto vive. ¡Aleluya!



51. Vincenzo Gallo, *Salmi del Re David* (1607).

Es acaso éste uno de los que más trascendencia ha tenido en la música como emblema de la victoria celeste. Se halla en lo cierto Delumeau cuando señala que el Paraíso es esencialmente «canto y música». Aunque tal asociación no es privativa del pensamiento judío, ya que, como hemos visto, en otras culturas se cumple con igual o superior firmeza, sí es verdad que el imaginario judeocristiano está impregnado de símbolos «acústicos» destinados a transmitir armonía y serenidad. «La gloria del Cielo no podía ser simbolizada de otra suerte que por medio de la luz y de la música», dirá George Santayana.[23] Johann Sebastian Bach, Anton Bruckner (1824-1896), Ígor Stravinsky, Benjamin Britten (1913-1976) y tantos otros compositores, que conforman por su amplitud una lista de difícil enumeración, acudieron a la lectura del Salmo 150 para dar entidad a unas partituras comúnmente distinguidas por su timbre luminoso.

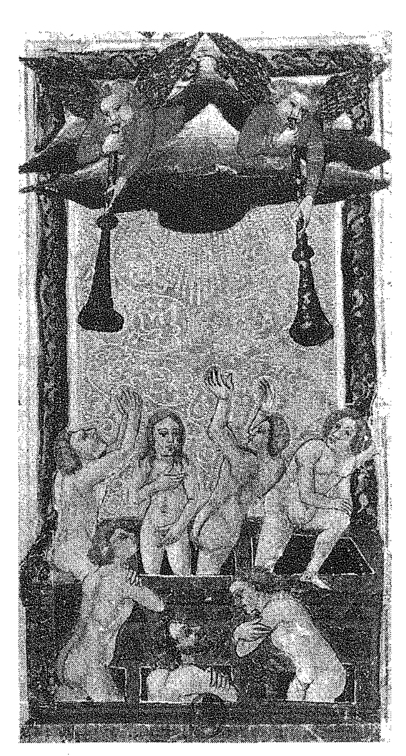
Los instrumentos de cuerda y los de viento, incluso los de percusión, las canciones y las danzas, propician, es verdad, la identificación de lo sobrenatural con una excelsa plenitud sonora. Son los ángeles, cuyo nombre procede del griego *aggelos* o *angelos*, 'mensajero'—en sánscrito se denomina *angiras*, *angaros* en persa—quienes propalan con sus voces la grandeza de Dios, y son las armonías inefables, también, las que contornean el Cielo, como escribiría Hildegarda de Bingen. Las trompetas y los címbalos hacen que la materia celeste vibre en los hombres y reverbere en la lejanía de sus días; las arpas y las liras les entregan apacibilidad, borran los abismos.

No es exagerado hablar de una literatura, atestiguada en multitud de escritos, que tiene en la correspondencia entre el espíritu y la música uno de sus destacados argumentos, una literatura que recurre a la evocación de los sonidos para trasladar una fiel plasmación de su ideario y que testimonia

[23] *El sentido de la belleza*, Madrid, 1999, p. 158.

el vínculo de los fenómenos acústicos y la espiritualidad, una línea argumental ya sea referida al pronunciamento sobre el origen y la regeneración, ya sea la destinada a plasmar con el mayor realismo el proceso de destrucción y construcción, de muerte y castigo, como ocurre en los escritos apocalípticos.

Es difícil pensar, por ejemplo, que el Apocalipsis de san Juan alcanzara tan trágicos y penetrantes acentos sin los continuos episodios en los que resuena la contundente música. No menos de veinte veces prorrumpen estruendosos tañidos y voces que sobrevuelan la oscuridad de un escenario sajado por espadas ensangrentadas, una geografía pisoteada por unos grünewaldescos caballos que, como trágica neblina, se deshilan entre los cadáveres. Azotes de peste, cólera, cuentas atrás que se hallan prontas a su término, ángeles crepusculares surgidos de los profundos abismos, humaredas, terremotos, fuego y más fuego, un mar convertido en sangre, una estrella caída que calcina ríos y fuentes, temblor en el Éufrates, un águila gritando a la humanidad en aviso de que al punto sonarán las trompetas. La estremecedora voz proviene del Cielo o de sus enviados, los ángeles. Ellos son los que



52. Naipe del llamado Tarot de Carlos V, *El Juicio Final* (siglo XV).

imprimen a las trompas un final patibulario, es una suma de muerte, la cifra de la bestia, 666, «una cifra de hombre» (13, 18). Como si Durero hubiera mezclado sus pigmentos para la infame y última tormenta: la historia.

Tras el toque del primer ángel cae granizo mezclado con fuego y sangre. Con el segundo, la trompeta despeña una mole de brasas. El tercer tañido hace que tres cuartas partes del agua sea convertida en ajenjo. Un nuevo sonido dejará heridos el Sol, la Luna y las estrellas. La quinta trompeta abundará todavía más en la oscuridad del Cielo. La sexta dará rienda suelta a jinetes exterminadores que visten corazas de fuego, jacinto y azufre. El séptimo ángel anunciará, ante los sabios ancianos, que la puerta del Templo se abrirá muy pronto. Un dragón baja de lo alto, se precipita a la Tierra.

INSTRUMENTOS DE ÁMBAR PARA EL CIELO

La música que sonaba en aquel Templo y en otros lugares de culto de Israel tenía seguramente una marcada analogía con aquella que podían escuchar los pueblos vecinos. Es notorio que Salomón, de natural inquieto, estuvo muy atento a cuanto sucedía a su alrededor, y sin duda la predilección por la música le llevó a aceptar las enriquecedoras influencias que llegaban a su reino. El hecho de que contrajera matrimonio con una hija del faraón Sosaq, y que algunas de sus setecientas esposas y trescientas concubinas fueran hititas, tirias, sidonias, amanitas e idumeas, invita a pensar que su corte estaba veteada por las más variadas influencias culturales.

Si se atiende a la fidelidad de lo expresado por Flavio Josefo, parece que el principal de los judíos padecía una fuerte incontinencia sexual y que, enloquecido por las mujeres, se subyugaba a ellas y adquiría las costumbres propias del país de donde procedían «como prueba de afecto y cariño». Ello

no impidió que la sabiduría de Salomón fuera proverbial: gracias a su conocimiento e inspiración «compuso cinco mil libros sobre canciones y melodías y otros tres mil de parábolas y símiles», puesto que, continúa Josefo, «escribió una parábola de cada clase de árbol, desde el hisopo hasta el cedro, y lo mismo también sobre los ganados y todos los animales, tanto terrestres como voladores».[24]

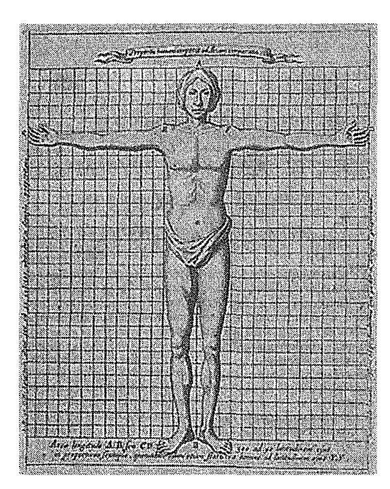
Su corte estaba frecuentada por sabios, estudiosos, músicos y poetas venidos de todos lugares, una afluencia que se explica por el inmenso caudal económico. Se cuenta que su riqueza le permitió ser dueño de doce mil caballos y mil cuatrocientos carros, y que «logró que la plata y el oro abundaran en Jerusalén como las piedras, y los cedros [fueran] tan numerosos como los sicómoros en Sefela» (2 Crónicas 1, 14-15). Cuando la reina de Sabá acudió a visitarlo, quedó maravillada a causa del distinguido y elevado ambiente que se respiraba en palacio, aunque no le conmovió menos la sabiduría de su monarca. La primera de los sabeos, que se desplazó a Jerusalén con una gran caravana de camellos cargados de presentes, le ofreció miles de kilos de oro, aromas y piedras preciosas. La madera de sándalo que le llegaba como regalo de Ofir no sólo la utilizó «para fabricar balaustradas en el Templo» y en la corte, sino que hizo de ella liras y arpas para los cantores (2 Crónicas 9, 1-11).

El Templo había sido construido según dictado del Cielo y, tal como ocurría en otras civilizaciones, su hechura y proporción respondían a un simbolismo muy determinado, no menos que en el zigurat mesopotámico o los templos egipcios, hindúes, tibetanos y sintoístas. Al referir las armónicas proporciones corporales del hombre y su estrecha relación con el espacio cósmico y terrestre, Kircher señala en *Arca Noë* (1675) algo de interés en relación con el Templo salomónico:

[24] *Ibid.*, VIII, 42.

Únicamente trataremos en este lugar de los monumentos memorables que nos recuerda la Sagrada Escritura, como son el Arca de Noé, el Altar de Moisés y el Templo de Salomón, monumentos que fueron construidos teniendo en cuenta la simetría del cuerpo humano, dándonos la impresión de que los arquitectos habían actuado en este sentido por un cierto impulso divino, ya que en estas obras el hombre debía reconciliarse con Dios o estos monumentos debían representar al hombre en un cierto sentido místico.

... la longitud del Arca era diez veces su profundidad, tal es la proporción entre 300 y 30. La longitud del Arca era seis veces su anchura, que es la proporción existente entre 300 y 50. Nos encontramos con la misma proporción en el cuerpo humano, teniendo siempre en cuenta las limitaciones de la naturaleza y aceptando solamente el cuerpo bien proporcionado, en el que la altura, tomada desde el vértice hasta los pies, sea seis veces la anchura, tomada desde el lado derecho, pasando por el pecho, hasta la parte izquierda. También la altura del cuerpo humano debe ser diez veces superior a su profundidad, que se toma desde el pecho, y a través del pecho, llegando hasta el dorso. Así lo entienden san Ambrosio y san Agustín, éste en su *Ciudad de Dios* y aquél en su libro del *Arca de Noé*.[25]



53. Athanasius Kircher, *El arca de Noé*, «proporción del cuerpo humano» (1675).

Josefo indica que para tal magnificencia Salomón ordenó la fabricación de doscientas mil trompetas y otros tantos vestidos de lino para

[25] Athanasisus Kircher, *Arca Noë*, Ámsterdam, 1675; trad. cast., *El arca de Noé. El mito, la naturaleza y el siglo* XVII, Colmenar Viejo, Madrid, 1989, pp. 45-46. Véase nuestro capítulo «Pitágoras. La dispar armonía».

los levitas, a lo que debía añadirse el labrado de cuarenta mil liras y arpas de ámbar para acompañar el canto. Pero aquel poderío y ostentación, es cierto, acabaron por minar a su propio pueblo, que terminaría envuelto en agitaciones y dividido después de la muerte de Salomón: Israel al norte, teniendo en Samaría su centro, y Judá al sur, con Jerusalén como capital.

Pese a todo, más de cuatro siglos acompañaron la magnificencia del Templo, aunque tras la caída de Jerusalén a manos de Nabucodonosor en el año 586 a. C. la ciudad quedó devastada y sus gentes fueron ajusticiadas: «en el santuario mismo, sin perdonar a nadie, ni joven ni virgen, ni anciano encanecido» (2 Crónicas 36, 17). El Templo y el palacio fueron incendiados y los tesoros expoliados.

Con este acontecer había empezado un nuevo exilio, esta vez en Babilonia, donde proliferaron las sinagogas como lugares de reunión y oración. Es posible que éstas estuvieran ya muy extendidas por entonces, y es significativo que en el Talmud se diga que en el momento de la destrucción había ya en Jerusalén unas cuatrocientas ochenta sinagogas.[26] Por lo que atañe a la música, la tradición de los cánticos propios del culto siguió manteniéndose, bien que de manera más sencilla y con una presencia de instrumentos inferior. Sin embargo, un hecho iba a determinar en gran manera la preservación musical de aquel pueblo: la decisión de Ciro el persa, que permitió el regreso de los judíos en el 538 a. C. y, lo que es importante, emprender la reconstrucción del Templo, y así la música asistió a un nuevo y no menos rápido florecimiento. Es razonable que, atendiendo a las circunstancias, Ciro fuera visto como un gran benefactor: si en las Crónicas (2, 36, 22-23) se le reconoce el cumplimiento de su palabra, en Isaías (45, 1) es admitido como ungido, es decir, como «mesías».

[26] F. C. Lemaire, *op. cit.*, p. 31.

Precisamente del llamado Segundo Templo, modesto en relación al de Salomón, procede la mayor parte del legado de los salmos; en él también fueron los levitas, desde luego, quienes se encargaron de la música. El citado historiador Josefo refiere que los ancianos, que habían conservado vivas las tradiciones y el recuerdo del pasado, lamentaban abatidos la perdida prosperidad del Templo originario, pero, en cambio, «el pueblo estaba contento con la situación presente», y, en todo caso, «el sonido de las trompetas y la alegría de las gentes eran superados por los ruidosos lamentos de los ancianos y sacerdotes».[27]

La preparación de aquellos músicos levitas comportaba un aprendizaje que duraba un lustro, y para servir en el Templo la edad requerida oscilaba entre los treinta y los cincuenta años. Los conjuntos habitualmente estaban formados por doce músicos, entre arpistas, laudistas, tañedores de lira y cimbalistas, y era costumbre que a estos grupos se unieran niños para reforzar y dar suavidad al canto. Se tienen noticias de que en determinadas fechas, como las relativas a la primera y segunda pascua y los tabernáculos, intervenían los músicos de ḥalyl, una especie de oboe (chirimía) de la que ya hablamos al señalar la presencia de las muchachas sirias tocando el *ambubah*. De hecho, en el Salmo 9, tal como aparece en algunas versiones bíblicas, se especifica: «Al maestro de coro. Para oboe [ḥalyl] y arpa». De entonces se conocen algunos cánones melódicos que, aun no habiendo llegado hasta nosotros, puede suponerse que probablemente obedecían a un patrón más o menos fijo. En el Salmo 8 se indica: «Al maestro de coro. Para la de Gat», en probable alusión a algún modelo de melodía propia de Gat, la ciudad que acogió a David cuando huía de la acometida de Saúl. Así también en los Salmos 57-59 se refleja la indicación de que

[27] *Op. cit.* XI, 75.

deben cantarse según «No destruyas», que tal vez alude a un cántico de vendimia.

LOS TERAPEUTAS O LA MÚSICA EN COMUNIDAD

El tiempo condicionó diferentes aspectos musicales del pueblo judío. Ya hemos comentado que con el decurso de los siglos el uso de instrumentos que intervenían en el culto perdería su favor y el canto pasaría a ser la disciplina menos repudiada, una tendencia ya muy patente entre una buena parte de las primitivas comunidades cristianas. No es de extrañar que fueran frecuentes las opiniones que desaprobaran incluso cantar en las ceremonias y, siguiendo este particular criterio, las liras, las chirimías y las arpas se restringieron sobremanera, y así también sucedió con el canto.

Esta circunstancia incidió en la aparición de diversas formas de vocalización sintetizadas en la sola cantilación de los textos bíblicos y de las oraciones. De este modo se cimentaron unas fórmulas que Illich[28] ha definido como «bisbiseo sagrado», el musitar meditativo e interior en el que se transformaron la lectura y el rezo monásticos durante la Edad Media, cuando los labios manifestaban, serenos, «el sonido de las líneas».

Este filósofo y ensayista dejó dicho, y por supuesto con razón, que el compromiso adquirido con la lectura—el cual supone uno de los rasgos constitutivos de la cultura occidental—tiene un claro origen judío, una fuente en aquellas pretéritas recitaciones monotónicas (*recto tono*) de los salmos. Perdida la patria, perdida la casa, el libro se alzará como un nuevo hogar. Es coherente que Illich afirmara que el deseo de vivir con el libro «es una parte del misticismo judío, y que, al igual que un muchacho abandonaba a su familia para

[28] *En el viñedo del texto...*, pp. 74-78.

ingresar en un monasterio, los rabinos y quienes les escuchaban dejaban la hostilidad del mundo para adentrarse en las amables estancias de la escritura sagrada. La herencia de éstos sobre la Iglesia cristiana hará escribir a este estudioso de la etología de la lectura que «la celebración ceremonial del libro, el latín, el canto y la recitación forman así un fenómeno acústico inmerso en una compleja arquitectura de ritmo, espacios y gestos».[29]

Pese a lo señalado hace unos pocos párrafos respecto a las cortapisas que padeció la música, en un elevado número de comunidades religiosas su intervención siguió constituyendo un capítulo principal. Filón de Alejandría (h. 20 a. C.-50 d. C.) nos ha transmitido un precioso documento acerca de uno de esos grupos convivenciales, el llamado de los terapeutas (*therapeutés*), cuyos miembros se hallaban dedicados a la vida contemplativa. Se les denominaba de esta forma por el doble significado de *therapeúein*, es decir, 'curar' y 'servir': curar el cuerpo y el espíritu pero, sobre todo, emplearse en el amor a Dios. En su traducción del texto de Filón, Senén Vidal[30] indica que este grupo de sabios judíos vivía una existencia retirada en oposición a la vida mundana de las ciudades griegas, y manifiesta que su doctrina estaba influida por la concepción mistérica helenista, aunque ciertos estudiosos defienden que su ideario pudo estar asimismo marcado por una rama egipcia del esenismo. Moraban en lugares apartados y fértiles, en aquellos donde corriera el agua y fueran abundantes y espesos los árboles, una disposición marcadamente contraria al uso de los ascetas, quienes por lo común se retiraban al desierto.

[29] *Ibid.*, p. 94.
[30] *Terapeutas* o *De vita contemplativa*, Salamanca, 2005, p. 20.

Lejos del trasiego urbano, como buscando el jardín que anheló Epicuro, hombres y mujeres, indistintamente, se entregaban al cultivo de las tierras, a la oración y a la meditación. Su cuidado corporal pasaba por una sana y rigurosa alimentación, leían las Escrituras Sagradas, componían himnos y canciones—«en todo tipo de metros y melodías»—, que aderezaban con bailes. Al parecer, durante las celebraciones, se constituían dos coros de hombres y mujeres, separados al principio para, posteriormente, fundirse. Asimismo se cantaba hasta el amanecer en una gran fiesta que tenía como evento central un banquete y que, aparte de la ceremonia acontecida de manera regular los sábados, se cumplía cada cincuenta días, también entre música. Filón relata en su escrito el ejemplo de una pequeña comunidad de estos terapeutas que se hallaba asentada en una colina próxima al lago Mareotis, cerca de Alejandría, y de ella nos dice que con la oración y la música sus miembros llegaban a un mejor conocimiento y piedad, y que tras dicho banquete

> ... la primera autoridad se levanta y canta un himno dedicado a Dios, bien un himno nuevo compuesto por él mismo o bien algún himno antiguo de poetas anteriores, pues estos han legado, en metros y melodías muy variadas, hexámetros, trímetros yámbicos, himnos para las procesiones, para las libaciones, para el altar, estanzas corales con estrofas variadas y con bonitos metros. Después de él, también los otros hacen lo mismo, conforme a su rango y en un orden adecuado, mientras que los demás escuchan en completo silencio, excepto cuando tienen que cantar los estribillos y las aclamaciones conclusivas, momento en que todos y todas levantan la voz.[31]

Una vez concluida esta parte, los jóvenes que sirven las mesas presentan pan fermentado y sal mezclada con hisopo, y entonces, iniciada la fiesta nocturna, se sitúan los dos coros

[31] *Terapeutas*, 80.

en medio de la sala y «cada uno de ellos elige como guía y maestro coral a la persona más apreciada y mejor dotada musicalmente», y de este modo cantan himnos a Dios,

> ... en ocasiones cantando al unísono y en otras dando palmadas y danzando al ritmo de cantos antifonales, ejecutando así con una inspiración divina cantos procesionales o estanzas, acompañando las estrofas y antistrofas con una danza coral.
>
> A continuación, cuando cada uno de los coros por su cuenta y separadamente se ha regalado, como en las fiestas báquicas, con la bebida del vino fuerte del amor divino, se juntan y de los dos se hace un único coro, imitando al que se formó antiguamente a la orilla del Mar Rojo con ocasión de los portentos allí realizados ... Siguiendo finalmente ese modelo, el coro de los hombres y las mujeres terapeutas combina la voz grave de los hombres con la aguda de las mujeres en cantos que se responden o se acompañan, creando así un conjunto armonioso y auténticamente musical. De gran belleza son los pensamientos, de gran belleza las palabras, majestuosos los coristas, y el objetivo de los pensamientos, de las palabras y los coristas es la piedad.[32]

Estas detalladas escenas descritas por el filósofo judío sin duda pueden encontrar paralelismos, con más o menos fidelidad, en las numerosas comunidades que mantuvieron una profunda espiritualidad inspirada por Moisés, y en las que hemos visto unas prácticas musicales tan importantes como regladas.

«SYNAGOGÉ»

Más allá de los círculos de estas reducidas congregaciones como la de los terapeutas, el incierto devenir de los pueblos judíos, que estaban situados en una zona de codiciada con-

[32] *Ibid.*, 83-89.

quista, repercutió en los frecuentes altibajos a que Jerusalén se vio sometida. Esta ciudad fue protagonista de una cadena continua de acontecimientos. La recuperación política en tiempos de Alejandro Magno, la no siempre fácil asunción de la influencia helenística bajo la dinastía seléucida de Siria, la invasión romana, la vivencia de su cenit con el idumeo Herodes provocaron una frágil situación política y social. Las rebeliones eran constantes en todos los territorios, y los incidentes, que afectaban directamente a la población civil, alcanzaron proporciones trágicas.

Quizás una anécdota pueda explicarnos con claridad el estado de ánimo de aquellas gentes, encrespadas y recelosas de cuanto sucedía a su alrededor. De nuevo los escritos de Flavio Josefo[33] nos refieren la noticia de un amargo lance acontecido en Judea, en el que murieron muchas personas. Veamos los hechos: un soldado romano se bajó las vestiduras y enseñó sus partes pudendas a la multitud, que, indignada, responsabilizó al jefe militar de la deplorable conducta de uno de los representantes de su ejército. Soliviantados, creyendo que no sólo les había vejado sino que había faltado al mismo Dios, los judíos armaron un gran alboroto. Como no cesaban en sus expresiones de repulsa, los soldados recibieron la orden de reprimir la revuelta: la población corrió despavorida, al no poder pasar por las puertas, demasiado angostas, la muchedumbre se amontonó en las callejas y, presa del miedo, pereció casi toda ella hacinada.

Aunque relatar esta lamentable secuencia pueda parecer superfluo, demuestra la tensión vivida en aquel entonces. Por esta razón los usos religiosos encontraron, cada vez más, unas formas de cumplimiento muy recogido. En ellas, por supuesto, la música tendría también lugar en su expresión más austera y bajo fórmulas deliberadamente sencillas, reducida a las ceremonias de la sinagoga, donde se leían los textos del Pen-

33 XX, 118.

tateuco y los del salterio. La salmodia, que ya para entonces nada tenía en común con la música del Templo, conformaba la principal fuente, y junto a ésta se cultivaba de costumbre una cantilación apropiada para la lectura de la prosa. Su línea se singularizaba por una entonación dibujada a caballo entre la declamación y el canto, una cantilación que hacía fluir el contenido de los textos litúrgicos, principalmente bíblicos. Esta especie de recitado contaba con un sistema de notación llamado ecfonético que fue transmitido durante los primeros siglos de nuestra Era y cuya tradición pasó al canto bizantino en torno al siglo VIII, en el que convergieron distintas tradiciones de las iglesias cristianas orientales que ya venían entrelazándose desde el establecimiento de Constantinopla como capital del Imperio romano en el año 330 d. C. Supone un hecho de importancia notabilísima que un legado directo de los sacerdotes y cantantes de Leví haya pervivido hasta el sistema de *ta'amin* (o *te'amin*) todavía utilizado por los judíos y que se basa en la mencionada notación ecfonética, plasmada en antiguos manuscritos armenios, coptos, hebreos, siriacos, griegos y también latinos.

Fueron los llamados masoretas, sabios dedicados a preservar estas reglas y prácticas para la lectura de la Biblia hebrea, quienes utilizaron signos diacríticos, únicamente acentuales, que favorecían dicha cantilación y el fluir del texto, un sonido con el cual, por así decirlo, la memoria quedaba roturada, labrada, apta para la siembra del espíritu, mientras que el oído era impelido a permanecer atento ante la fluctuación de las sílabas. Subraya el mencionado Fubini[34] que tales acentos marcaban tan sólo la escansión rítmico-sintáctica de la frase y no atendían a ningún tipo de indicación de la altura de las notas—como ocurrirá con los neumas gregorianos—, con lo cual la libertad melódica fue

[34] *Op. cit.*, pp. 36-40.

absoluta y por ello muy diversa, cosa que constituirá una característica del ritual judío.

Esta marca o pauta de acentos fue muy importante, sería mejor decir primordial, para la memorización de unos textos que oralmente pasaban de una generación a otra. Incluso, como derivados de aquel ta'amin, pasaron al canto llano de la Iglesia cristiana y aun al propio ejercicio de la lectura sagrada. Era tan singular y distintiva la diferencia de acentuación que, según relata Illich, en plena Edad Media, aun sin entender una sola palabra del texto, permitía a cualquiera «darse cuenta de que lo que se estaba leyendo eran partes del Antiguo Testamento, de san Pablo o del Evangelio», y para dicho cometido, aduce el autor, había variados tipos acentuales: «el literalmente mono-tono *cantus lectionis* para las *glosas*; los *tonus prophetiae, epistolae, evangelii...*», todos ellos resueltos en insignia de los diferentes escritos sacros.

En los lugares de culto que tomaron el nombre de *sinagoga*—los judíos y cristianos emplearon el nombre griego de *synagogé*, que, lo mismo que *ekklesía*, significa 'reunión'—se rezaba y hacía penitencia, junto a lo cual el estudio de las Sagradas Escrituras ocupaba una buena parte de las actividades. En realidad, la sinagoga no era otra cosa, al menos en sus orígenes, que una casa particular a la que acudían los orantes, de ahí que los hebreos la conocieran—antes de que el término griego la absorbiera—como *bêt keneseth*, es decir, 'casa de reunión'.

En estos espacios íntimos se fomentó el uso del *shôfār*, un instrumento del cual hablamos al memorar el episodio de las murallas de Jericó (Josué 6, 1-21), y que en su origen guardaba un carácter mágico asociado a la petición de lluvia y el conjuro de epidemias. Él fue el que sonó durante la revelación en el Sinaí. Cuando Moisés hablaba y recibía un trueno como respuesta de Dios, «el sonido del cuerno se iba haciendo cada vez más fuerte» (Éxodo 19, 16-19). Mencionado asiduamente en los textos del Zohar, y todavía

superviviente de aquel pasado, el schofar está hecho con un cuerno (*keren*) de carnero, de íbice o de cabra, sin boquilla, y todo él se moldea mediante un calentamiento de vapor o bien a través de un proceso de ebullición. De sonido hosco, profundo, evocador, posibilitado para producir únicamente dos armónicos, usado antaño en los novilunios como conjuro de las tinieblas, aún hoy suena durante el Año Nuevo (*Rō'š haššānāh*) y el llamado día del Perdón (*Yôm Kipûr*): «El día diez del mes séptimo, el día del Perdón, harás que resuene el cuerno por todo el país» (Levítico 25, 9).

Sachs[35] señalaba que el shôfār, mientras permanecía en reposo, era cubierto con el fin de no exponerlo a la vista de los fieles. Es ésta una llamativa reminiscencia de antiguos rituales, comunes en muchas latitudes, en que se ocultaban las trompetas y las trompas y se tañían en un pozo, en un barril, en un tronco de árbol o bien en una cisterna para conseguir en esta «cavidad mágica» y escondida un poderoso sonido sobrenatural y con ello cumplir, según el principio masculino-femenino, un rito de fertilización.

Es fácil advertir en los textos cristianos, tanto literarios como musicales y, por supuesto, en la iconografía, la presencia de la trompeta como herencia del shôfār, cuyo sonido enigmático, telúrico y no sin un cierto tinte lóbrego, le valió ser identificado con los momentos trascendentales. La asociación de este instrumento con la idea del fin del mundo o del último atardecer de la existencia personal es harto frecuente en la iconografía y la literatura: ángeles que anuncian el acabamiento, largas trompas que irrumpen entre las nubes como siguiendo un dictado divino, atronadores metales que dejan caer su música sobre una humanidad de mirada aciaga, fueron un emblema durante muchos siglos.

Y, sin embargo, no se trata de un exclusivo distintivo cristiano. Śiva, se dice en la tradición hindú, tocará una trompa

[35] *Historia universal de los instrumentos musicales...*, pp. 105-108.

—la caracola llamada *śankha*—para proclamar el final de los días. Cuando la música deviene símbolo habla en nombre de la trascendencia, y de este modo, al terminar la Última Cena, Jesús y sus discípulos entonaron un himno de alabanza llamado *hal·lēl*, un canto que se inspiraba en los Salmos 115-118, a saber, los evocadores de la historia del éxodo. Y se ha escrito que también bailaron, como antes de ellos lo habían hecho quienes salieron jubilosos a los caminos para celebrar la victoria sobre los filisteos.

V

EGIPTO

En el breve tratado que Plutarco dirigió de forma epistolar a Clea, sacerdotisa de Isis y amiga del autor de *Vidas paralelas*, revela una voluntad: recordar y dignificar el mundo antiguo como ejercicio purificador del espíritu. *Sobre Isis y Osiris*, que así se titula el texto que forma parte de los *Moralia*, le sirve para rememorar el pasado y resaltar la intensa influencia religiosa—y filosófica—que Oriente había ejercido sobre una noción de la existencia que por aquel entonces empezaba a asomar en lo que será la cultura occidental.

A tenor de lo expresado en sus escritos, fueron las religiones de Persia y Egipto las que valoró por encima de otras concepciones sagradas. La elevación que descubrió en ellas le llevó a pensar que el Cielo no envejece por su eternidad sino por nuestras ideas, y que sólo la sabiduría y la virtud permiten adquirir un justo sentido del tiempo y del destino y, a la vez, establecer una pacífica relación con la divinidad y consigo mismo.

Esta visión le condujo a denostar la violencia de los dioses y desaprobar los sacrificios cruentos y lo que él consideraba creencias erróneas. Causa de ello es su rechazo hacia la crueldad y sordidez de ciertos sacrificios y la reprobación de las supersticiones; y así, por ejemplo, censuraba a los judíos su ignorancia y quimera, pues, como consecuencia de aferrarse ciegamente éstos al mandamiento de tomar descanso en sábado, «no hicieron frente a los enemigos y permitieron con ello que sus muros fueran asaltados y tomada la ciudad».

Plutarco fue un minucioso e inteligente observador, un griego instruido en Platón y en el pitagorismo; tal vez esta circunstancia explique la continua atención que le reclamó el arte de los sonidos y las anécdotas y los abundantes episodios musicales que jalonan su obra, como el narrado acerca de unos pueblos—como los de Busiris y los de Licópolis—

que, por rechazar a los asnos, considerados demoníacos, jamás usaban las trompetas debido a que el sonido, decían, se asemejaba al de un rebuzno. No es azaroso que para la representación gráfica de la ignorancia recurrieran a la figura de alguien que va acompañado de un burro, un animal asimismo denostado por los pitagóricos.

La atención que este sapiente filósofo e historiador pone en los aspectos musicales contribuyó seguramente a que se le atribuyera el tratado *Sobre la música*, y aunque dicha asignación es errónea no desmiente por ello, sino al contrario, su conocido interés por este asunto. En su juventud viajó a Alejandría, donde asimiló el saber de los sacerdotes y los músicos del lugar, y sabemos que el egipcio Amonio, que vivía en Atenas, fue maestro suyo. La relación entre griegos y egipcios se dio de manera continua e intensa. Una referencia ilustre la constituye Pitágoras, cuyo conocimiento del país del Nilo está atestiguado. Cuenta Diógenes Laercio en las *Vidas de los filósofos* que Pitágoras encontró allí a Polícrates, y que en aquel lugar frecuentó a los magos, visitó los templos y «aprendió la divina doctrina en los secretos más recónditos»,[1] y se reunió con los heliopolitanos «y se le envió a Menfis», y de allí «partió junto a los diospolitanos».[2] No puede negarse, a pesar de la ingenuidad que supone la mirada a un pasado que aprueba como verdad la existencia Orfeo, la realidad que subyace en el texto de Diodoro Sículo, pues según refleja no únicamente visitaron Egipto los citados Pitágoras y Platón. Leamos:

Habiendo examinado con detalle estos asuntos, hay que decir cuántos griegos con fama adquirida por su inteligencia y formación visitaron Egipto en tiempos antiguos para adquirir las leyes y educación de allí. En efecto, los sacerdotes de Egipto cuentan en

[1] VIII, 3. Véase el capítulo «Pitágoras. La armonía dispar».
[2] Porfirio, *Vida de Pitágoras*, 7-8.

los registros de sus libros sagrados que antiguamente les visitaron Orfeo, Museo, Melampo y Dédalo, y el poeta Homero, y el espartano Licurgo, e incluso Solón el ateniense, el filósofo Platón, y vino también Pitágoras de Samos y el matemático Eudoxo, Demócrito de Abdera y Enópides de Quíos.[3]

Sin duda, el trasvase de ideas producido entonces fue notable, quizá superior a lo que podamos imaginar hoy. Sabemos, por ejemplo, que el influyente filósofo escéptico Pirrón (h. 365-h. 275 a.C.) viajó en los años 334-324 a.C. a Oriente, hasta la India, en el séquito de Alejandro Magno, y que allí tuvo trato con sabios faquires y magos que dejaron huella en su pensamiento, el cual tenía destacados paralelismos con la filosofía oriental y estimaba en la tranquilidad de la mente o ataraxia (*ataraxía*) su mejor finalidad.

Pero, volviendo a Egipto, es cierto que todas las autoridades mencionadas por Sículo tomaron camino de aquel reino donde el ibis era símbolo celeste, y también lo emprendieron pensadores como Tales de Mileto. Otros mantuvieron una vinculación muy directa a través de sus maestros; nos referimos a señeras personalidades de muy distintas ramas del saber: Arquímedes, Hipócrates, Demócrito, también Empédocles, entre tantos más, fueron legatarios de aquella cultura que tuvo en las ciudades de Eunu (Heliópolis), Men-Nefer (Menfis), Uast (Tebas) y Net Xemenu (Hermópolis) cuatro pilares del conocimiento filosófico y teológico.

Lo que Plutarco seguramente no podía imaginar es que aquel universo descrito en las páginas de *Sobre Isis y Osiris* tuviera en sus ideas metafísicas, religiosas y costumbres un sustrato de tantos milenios, ni tampoco sospechar que la música fuera, en cierto modo, un testimonio más o menos fiel de cuanto había sucedido en determinadas épocas de aquella antigua civilización alimentada por el Nilo, en cuyas cuencas

[3] *Biblioteca histórica* I, 96, 2-3.

se elevaron las voces y los instrumentos como espejo de los pueblos que allí iban cimentándose. Algo similar debió de sucederle a Herodoto cuando, siglos antes de que Plutarco estuviera en Egipto, el historiador y viajero de Halicarnaso llegó a las tierras del Delta y descubrió en ellas una viva presencia musical.

Herodoto sostiene que «los egipcios son los primeros de los hombres que hicieron festejos, también procesiones y cortejos; y de éstos han aprendido los griegos»,[4] y cuenta lo siguiente de la ciudad de Bubastis, llamada Per-Bastet por los nativos:

> Navegan, a la verdad, hombres juntamente con mujeres y una gran multitud de unos y otros en cada barca; algunas de las mujeres, llevando castañuelas (crótalos), las percuten y ellos tocan una chirimía (*ma·t*) a lo largo de toda la navegación, y las demás mujeres y hombres cantan y palmotean las manos; y cuando navegando se encuentran junto a alguna otra ciudad, atracando la barca en tierra, hacen esto: algunas de las mujeres hacen lo que he dicho y otras, gritando, chascarrean en esa ciudad a las mujeres, otras danzan y otras, de pie, se recogen el vestido. Esto hacen en toda ciudad ribereña. Y cuando llegan a Bubastis, celebran ofreciendo grandes inmolaciones; y en esta fiesta se consume más vino de uva que en todo el año restante.[5]

Esta celebración a la que se refiere Herodoto, y que acontecía como una larga melodía salida del Nilo, tenía lugar en honor de Bastet, la diosa distinguida por su cabeza de gata, portadora de un sistro y de una égida. Ciertamente, en aquellos festejos se bebía una gran cantidad de vino, no en vano se la conocía como «Fiesta de la Embriaguez». El preeminente objeto de la música y los ágapes era el de apaciguar a esta

[4] II, 58.
[5] II, 60.

divinidad maternal, capaz de la mayor ferocidad si presentía que sus hijos se hallaban en peligro. En su cólera adquiría el aspecto de una leona, de modo que la bebida corría para adormilarla y domarla con el sopor del vino. Los gatos se consideraban su reencarnación; de ahí que en los templos en que se la veneraba hubiera un gran número de ellos. Al morir eran momificados. Sucedía en Sakkara, Tebas, Beni Hassan y, por supuesto, en la propia Bubastis.

LA INVOCACIÓN A MANERO

En relación a las costumbres ancestrales de aquel pueblo, que los griegos conocieron como Egipto, es decir, 'buitre'—por las muchas de estas rapaces que allí había—, y los indígenas llamaron *Kmt* (*Kĕmĕt*), esto es, 'tierra negra', debido a las extensiones de limo negruzco que dejaban las crecidas del río—de ahí la voz árabe *Kemi*, y de ésta *al kemi*, alquimia, química—, Herodoto escribe que los cantos llevaban el nombre de su lugar de origen y buena parte de ellos los asocia con la figura de Lino, el héroe cantor griego, que entre los egipcios halló un tardío paralelismo con Manero.

Es cierto que los griegos atribuyeron principalmente a Lino la invención de los cantos fúnebres o de lamento que llamaron trenos (*thrênoi*), aunque otras fuentes, al margen de la vertida por Herodoto, señalan que dichos trenos se instituyeron en su honor y el de Psámate, la cual había tenido un hijo de Apolo: Lino. Entregado tras su nacimiento a unos pastores, reza una de las leyendas que el pequeño fue despedazado por los perros de quéllos, por lo que Psámate fue castigada por su padre Crotopo, rey de Argos, y Apolo asoló el país. Este luctuoso hecho fue el que supuso, por consejo del oráculo, la implantación de los trenos para rememorar a los tristes protagonistas. A pesar de lo dicho, el nombre del héroe se aplicó con el tiempo a un género de canción (*línos*)

cuyo contenido y forma diversos permitían abrazar y expresar muy distintos estados de ánimo:

Hay para ellos otras usanzas notables y además, también existe un solo canto, Lino, como el cántico que hay en Fenicia y en Chipre y en otras partes; sin embargo, tiene nombre según los pueblos; y sucede que es el mismo que los griegos cantan nombrándolo Lino. De manera que yo admiro también muchas otras cosas de quienes están en Egipto, y entre ésas de dónde hayan tomado [el nombre] de Lino. Pero aparecen cantando por siempre a éste. Y Lino en egipcíaco es llamado Manero. Y los egipcios afirmaron que él había sido el hijo unigénito del primero que había reinado en Egipto; pero que, habiendo él muerto prematuramente, fue honrado con estos cantos fúnebres por los egipcios. Y que este canto fue para ellos el primero y el único.[6]

En el escudo que Hefesto forja para el héroe homérico, Aquiles se representa una escena en la que Lino entona su canto. En la fragua del dios soplaban veinte fuelles, los crisoles recibían el bronce, el estaño, el oro y la plata para labrar la rica pieza. En una mano el martillo y en otra las tenazas, iba dando forma al escudo de cinco capas y numerosos relieves: en él representó el Sol, la Luna, el Mar, la Tierra, el Cielo, dos ciudades de «hombres mortales», en una de las cuales se celebraban bodas y festines, con muchachos que danzaban en medio del bullicio de los *auloí* y las cítaras; las mujeres, asombradas, se asomaban al umbral de sus casas.

Mientras, el estrépito se mezclaba con el pleito que había en la plaza, se levantaba el murmullo de uno y otro bando, y a todos llegaba la palabra de los heraldos «de voz sonora a través del aire». Y en tanto fluía la vida, en la otra ciudad resplandecían las armaduras de los guerreros prestos para el ataque, y de esta suerte pugnaban la Discordia y el Tumulto, aunque ambas ciudades estaban separadas por extensos

[6] II, 79.

campos de labranza, barbechos; algunos agavillaban, otros vendimiaban, iban y venían los acarreadores:

> Y jóvenes doncellas y muchachos
> de ingenuos pensamientos
> llevaban en trenzadas canastillas
> el fruto de la vid, cual la miel, dulce.
> Y, en medio de ellos, un chiquillo
> la forminge sonora con encanto
> conmovedor tañía, y entonaba
> al compás de esta cítara una canción
> de Lino hermosamente
> con tenue voz; y los otros, en tanto,
> golpeando el suelo cadenciosamente
> con sus pies, y con danza y gritos
> dando saltos al niño acompañaban.[7]

La evocación de Manero, o Maneros, que es mencionado por Pausanias, suponía una invitación al disfrute de la vida y al goce del presente. Plutarco señaló que, habiendo nacido en las aguas, cerca de la boca pelusia del Nilo, Manero fue el más cierto inventor del arte de la música, aunque precisa:

> Otros dicen que esta palabra [Manero] no es el nombre de nadie, sino una expresión propia de las gentes que beben y festejan: «Esté presente la medida en tales cosas». Pues ésta es la idea expresada por la exclamación «Manero» cuando los egipcios la pronuncian en cada ocasión. Igualmente, sin duda, también se les muestra, llevándola alrededor de una caja, la imagen de un hombre muerto. No es, como algunos suponen, un recuerdo del sufrimiento de Osiris, para exhortar a los que beben a disfrutar y gozar del presente, puesto que todos muy pronto serán como aquella imagen; es por eso por lo que introducen al desagradable invitado.[8]

[7] *Ilíada* XVIII, 568-573.
[8] *Sobre Isis y Osiris* 17, E-F.

En los campos, en las calles rehiladas de pequeños obradores, entre los entoldados de los mercados y las naves que descendían por el río, llegaban los ecos de la música. La escena de navegación que ofrece una conocida mastaba de Akhethetep, de la IV dinastía (2625-2510 a. C.), donde un músico alienta con su instrumento de viento el compás de quienes reman, constituía una estampa cotidiana. La música, que los egipcios conocieron como *hy*, un término que podría traducirse como «alegría», parecía el mejor aderezo de una realidad que bullía tanto en la Tierra como en el Cielo. No en vano una tradición señala que Orfeo aprendió la música en Egipto, o que al principio de las *Argonáuticas órficas* se indica que este dios tracio originó los trenos sagrados de los egipcios y los baños de Osiris.

La estimulante narración de Herodoto da cuenta de que los nativos de aquel suntuoso país eran muy poco partidarios de entonar cantos extranjeros y, al igual que ocurrirá entre los griegos, tuvieron en el arte de los sonidos un elemento de perfección espiritual y un medio de someter el dolor y las pasiones. La música era un reflejo de las leyes naturales, una herencia de Atum-Ra, establecedor del primer gran principio, el aire o *shu*, que silbaba y daba voz a las cosas. Así, es constatable que la representación de la iniciación mistérica se efectuaba mediante una mantis o un saltamontes, dado que ambos insectos pueden producir un sonido con las alas y patas traseras. Asimismo era común simbolizar a los danzarines con la figuración de la mantis.

En los capítulos iniciales vimos que la luz primigenia *ra*, la dadora de vida, era dibujaba con una boca por significar ésta que del sonido había surgido el Universo. El gran Creador, se dice en *El libro de los muertos*, mientras contempla con los ojos el Sol y la Luna (el tiempo terrestre), escucha con sus oídos el día y la noche, es decir, el bien y el mal. Dicha influencia de la música es traslaticia a muchos saberes, pues ésta también participaba de la matemática en cuanto ciencia

que se destinaba a estudiar los fenómenos trascendentes: la aritmética, dice Seleem,[9] atendía a la parte especulativa en su relación consigo misma, y no así la música, que lo hacía con respecto a las otras partes o al Todo. En este punto, su influencia y relación con el pitagorismo resultará reveladora por cuanto los egipcios vieron en la matemática una fuente de conocimiento del ser humano, tanto en su aspecto mental como físico, y no menos útil resultó como instrumento para la especulación de los movimientos celestes.

La ciencia numérica había permitido expresar la estructura universal y las relaciones elementales del cuerpo. Tras discurrir sobre el significado, posición y estructura estelar del Zodíaco, Macrobio supone en los *Comentarios al Sueño de Escipión* que alguien se preguntará quién descubrió o efectuó las doce divisiones del círculo celeste, y sin vacilación el escritor latino nos remite para su respuesta a los «antepasados» de los egipcios, es decir, a los que precedieron en milenios a los habitantes de aquel Egipto conocido por los griegos:

> Antaño, los antepasados de los egipcios, que, como es bien sabido, fueron los primeros de todos los pueblos en aventurarse a escrutar y medir el Cielo, advirtieron—ya que siempre podían observar, gracias al perpetuo buen tiempo de su país, el Cielo con mirada libre—que, en tanto que todas las constelaciones y estrellas estaban fijadas en el Cielo, sólo cinco planetas se movían junto con el Sol y la Luna ... Después de percatarse, digo, que sucedían tales fenómenos entre los planetas, resolvieron establecer en ese mismo círculo ciertas secciones y señalarlas mediante divisiones.[10]

Y continúa diciendo Macrobio que prefirieron llamar «signos» a estas doce partes, y de resultas de que los signos en

[9] R. Seleem, *El libro de los muertos*, p. 105.

[10] *Comentarios al Sueño de Escipión* I, 21, 9-11 y 21, este último relativo a la alusión de *zóïdia*.

griego se denominan *zoîdia*, «llamaron Zodíaco al círculo de los signos, como si fuera el "signífero"».[11]

En todo número existía un origen o procedencia, esto es, el *Tpy Nu* o *Monad*, que es el principio del Uno. Con ello, Seleem señala que el *khat* o cuerpo físico estaba determinado por doce órganos internos, cuatrocientos treinta y cuatro músculos, ciento una articulaciones, doscientos seis huesos, doce ríos «principales de energía», ocho mares y veintidós vasos cuya función era llevar la energía desde el cerebro al resto de órganos.

La identificación entre número y símbolo los hizo inseparables y explicaba el porqué de la realidad. El aludido investigador anotó que la hembra del cocodrilo lleva en su interior sesenta huevos, que incuba durante ese mismo número de días. Son sesenta sus vértebras, sesenta sus dientes. El sesenta es una unidad básica para la astronomía y la medición temporal. Sesenta minutos, sesenta segundos. Así, el cocodrilo «refleja el principio del tiempo» y es manifiesto que

[11] *Ibid.* Todavía en el siglo XVII el astrónomo Johannes Kepler señalaba, a modo de refutación dirigida a todos aquellos que decían que la división zodiacal era «una ficción humana» y que «no tenía base natural alguna», lo siguiente: «Veamos qué adquiere o sufre el Zodíaco con esta división. De los sectores surgidos del modo dicho, la figura resultante de la sección del Cubo será cuadrada, igual que la del Octaedro, y triangular la de la Pirámide, decagonal para la de los otros dos. Cuatro veces treinta suman ciento veinte. Por tanto, si se inscriben el cuadrado, el triángulo y el decágono en un círculo sobre un mismo punto, determinarán sobre la circunferencia diferentes arcos; a todos los cuadrados les medirá una porción de círculo no mayor que una ciento veintava parte. En consecuencia, es natural la división del Zodíaco en ciento veinte partes merced a la regular disposición de los sólidos entre los orbes. Dado que el triple de esto es trescientos sesenta, observamos que semejante división no carece por completo de base», *El secreto del Universo* XII. En esa misma obra, y también en *Harmonices mundi* (1619) postuló el dictado geométrico establecido por Dios para significar la dimensión espacial y ubicación de los elementos cósmicos.

la palabra «cocodrilo» en egipcio se designaba como *sobek*, y que la sílaba *sob*, significa, precisamente, 'tiempo'.[12]

La eficacia de la música para armonizar los elementos constitutivos del cuerpo, y su continua tendencia a reestablecer el ánimo debilitado, tuvo tanto predicamento como lo mereció en Mesopotamia y más tardíamente en Grecia. En *El viaje de Unamón*, que data de finales del reinado de Ramsés IX, hacia 1075 a. C., se menciona a una cantante llamada Tinetniut que con su arte confortaba a los afligidos, y así, señala el texto, acercándose al desconsolado Unamón, que lloraba a orillas del mar, un escriba le trajo una oveja y dos vasijas de vino y, apiadado, le proporcionó la compañía de dicha cantora, la cual, por orden del príncipe, le dijo: «Come, bebe, y no dejes que tu corazón se aflija».[13] Asimismo en *El libro de los muertos* se cita a una cantante y sacerdotisa, Enhai, para impedir que el alma permanezca apresada en los dominios del cuerpo:

> ¡Mira, cantante de la luz oculta, Enhai, unida a Osiris!
> Y dijo: «Que pueda beber de la fuente de la vida,
> y no quede encerrada en los límites de mi cuerpo,
> y con ello avance hacia la barca sagrada de la vida,
> y que en dicha nave no sea rechazada».[14]

Un sentido tan elevado de lo musical venía ofrecido, lógicamente, por el carácter divino de la misma, lo que significaba que toda música considerada impropia o enfática era objeto de rechazo. Eso explica que durante ciertos períodos los instrumentos musicales fueran menos utilizados en los templos, especialmente los de procedencia siria, por ser éstos brillan-

[12] *El libro de los muertos...*, p. 45.

[13] *Cuentos y fábulas del Antiguo Egipto*, Madrid, 2005, p. 204.

[14] Texto contenido en el Papiro de Enhai, en R. Seleem, *op. cit.*, p. 114.

tes y de potente sonoridad. De esta prevención mostrada por los egipcios se admiraba Platón[15] mucho después, y por ello aplaudió la fama de austeridad y equilibrio que precedía a las artes en aquel país, e hizo hincapié en que fueron los antiguos egipcios mucho más estrictos que los griegos en la contención de las formas. Tal nobleza, opinaba, se debía en gran parte a la importancia de su origen, puesto que las melodías y tonadas «fueron obra de Isis», lo cual aseguraba una rectitud de las manifestaciones musicales.

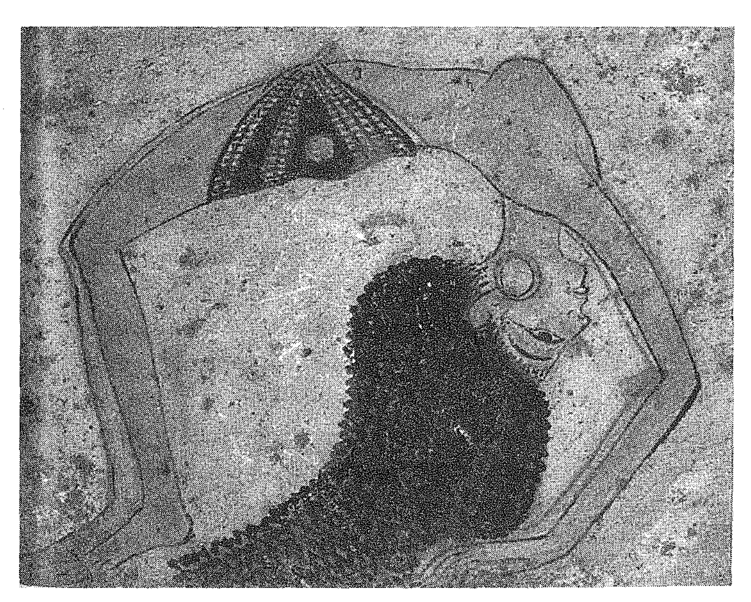
Siglos más tarde, Diodoro Sículo[16] hablaba con esa misma admiración acerca de las enseñanzas y costumbres implantadas en Egipto, y reparaba en que, siendo Osiris tan estimable amante de la música y las danzas, llevaba siempre consigo «una pléyade de músicos». Alegre e industrioso, el dios, serenado por los sonidos, planeó recorrer las tierras conocidas e instruir a los campesinos en el laboreo de la vid, en la siembra del trigo y la cebada. «Él halló el cultivo del olivo, no Atenea, como afirman los griegos», escribe. Estas actividades, decía Osiris para sí, harán pacíficos a los hombres.

En una helenizada visión del esposo de Isis, el mismo Sículo afirma que fue el primero en observar el orden de los astros «y la armonía y naturaleza de los sonidos», toda vez que tuvo buen celo del movimiento rítmico relativo al cuerpo humano y a su adecuado desarrollo. Y de esta manera inventó la lira de tres cuerdas, emulando cada una de ellas las estaciones en que creían se dividía el año. Con dicho instrumento estableció tres ámbitos sonoros, agudo, grave y medio, de manera que el primero estaba en correspondencia con el verano, el segundo lo estaba con el invierno, en tanto que el intervalo medio se asociaba a la primavera.

15 *República*, 656 e.
16 *Biblioteca histórica* I, 16-17.

El devenir cotidiano de Egipto estaba marcado por una gran variedad de cantos, instrumentos y danzas, aunque no todo en ellos era solemnidad. Un sillar de la llamada «Capilla roja» de Karnak muestra que, a la usanza de lo que serán los juglares en la Edad Media europea, había espectáculos en los cuales los protagonistas cantaban, bailaban y hacían complejas acrobacias. El caso no era distinto, desde luego, a lo que sucedía en los pueblos mesopotámicos. Mucho después de la escena grabada en dicho sillar, la música—y así ocurrirá durante milenios—conservó una vertiente de exhibición y diversión, aun a costa de su dudoso buen gusto. La gente, como hoy, ansiaba romper el tedio con las más insólitas demostraciones musicales y teatrales.

Es conocido que en los tiempos de Roma se mantuvo la costumbre de incorporar a los números de música el concur-



54. Danzarina. Caliza pintada, XIX dinastía.

so de personas deformes que bailaban y hacían contorsiones para divertir a los espectadores. Los enanos eran entonces los predilectos del público. Cuenta Propercio en una de sus elegías[17] que un *tibicen* o músico de chirimía egipcio llamado Nilo (Nile), acompañado de una crotalista (*crotalistria*), acompasaba los gestos de un enano irónicamente llamado Magnus, que agitaba sus «mal conformados brazos» al son del instrumento. Volveremos a esa cara estrafalaria y burlesca de las fiestas musicales.

Otra realidad era la animada por las canciones de trabajo, que se hallaban extraordinariamente extendidas. No es exagerado decir que cualquier actividad tenía en la música un apoyo, una música cuya naturaleza desconocemos, aunque, una vez reproducidos ciertos instrumentos a partir de las fuentes iconográficas, es factible deducir que estaba asentada en tres tipos de escala: diatónica, pentatónica y de ¾ de tono. En algunos vasos procedentes de la V dinastía (2510-2460 a. C.) contemplamos danzarinas que entrechocan unos palos curvados en el extremo; otros nos muestran el baile sagrado de unos campesinos empuñando dos de esos bastones, con los que se pedía la fertilidad de las tierras y, de paso, el alejamiento de las plagas.

Con esa misma percusión acompañaban el ritmo en los lagares y en las labores de recolección. Sachs escribía hace ya bastantes décadas que estos palos eran muy usados, y comoquiera que su sonido se oía por lo general en el culto de Hathor, «probablemente cada mujer tenía su palillo para adorar a la diosa, como hoy toda mujer católica posee un rosario».[18] Uno de los ejemplos artísticos más sobresalientes de esta unión entre la música y el trabajo reside en un bajorrelieve policromo del Reino Antiguo en el que varios segadores se inclinan con la hoz para segar la amarilla espesura de las

17 *Elegías* IV, 8, 39-42.
18 *Historia universal de los instrumentos musicales...*, p. 85.

espigas; en medio de ellos, un flautista toca un largo y fino instrumento.

Remeros acompasados bajo el sonido de un instrumento de lengüeta, acaso del tipo clarinete o chirimía; procesiones de músicos durante las cosechas; el resonar de trompetas y percusiones en los ataques bélicos, eran moneda corriente. La danza, que llamaron *ib*—este término también se aplicaba al corazón y a la cualidad física del cuerpo—, era de suma importancia y, lo mismo que las canciones, resultó ser un legado de las más antiguas tradiciones mágicas; servía para recrear las fiestas—como la bailada en un banquete plasmado en la tumba de Nebamon, en Tebas—, para enaltecer el erotismo y, por supuesto, facilitar el curso sagrado de un ritual, como es el caso de las estilizadas bailarinas que se muestran en el bajorrelieve de la tumba de Kheruef, también en Tebas.

Las reuniones festivas, a menudo con músicos y danzantes, eran moneda corriente en la ornamentación de las tumbas. Se daba a entender con ello la alegría por la liberación del alma y asimismo se cumplía con la cortesía, por así decirlo, de dar la bienvenida al difunto. La música era símbolo de acogida, no menos que las plegarias. El cortejo dibujado en una de las láminas del Papiro de Hunefer consiste en una procesión camino de la tumba, con un séquito de plañideras precedidas del sacerdote encargado de la recitación, *kherheb.* Más abajo, un grupo de hombres oficia los postreros rituales, mientras la hija y la esposa despiden a la momia de Hunefer, que es sujetada por Anubis.

Otra representación de ese mismo papiro muestra a Hunefer, que era escriba real y «capataz del ganado» del rey Seti I, junto a su esposa Nasha, sacerdotisa del templo de Amón-Ra en Uast o Uaset, esto es, Tebas. Ella lleva un sistro en la mano izquierda, cuya música exhorta a la huida del mal. Ese instrumento, también en posesión de Nasha, figura en otro de los dibujos de dicho papiro, cuyos cantos conforman

algunos de los capítulos de *El libro de los muertos*. El himno, también acompañado del sonido del sistro, comienza:

¡Te adoramos, Osiris! Que las alabanzas le sean ofrecidas
y ensalcemos y postrémonos ante el señor de la Tierra Roja.
...
Hunefer, el victorioso, dijo: «A ti vengo, hijo de Nut,
gobernante de la eternidad. Yo soy discípulo de Thot,
y en todas sus creadas maravillas yo me regocijo.
Él te trajo los dulces vientos para el olfato,
para darte así la vida, y trajo un esplendente viento para
el rostro,
que nace de Tumu desde tu nariz. Oh, señor de la Tierra
Roja».[19]

Si la creencia en los grandes poderes de la música fue una constante en el mundo antiguo, en Egipto esta certidumbre no resultó menor, de modo que su cultura difundió este sentimiento a todas aquellas que recibieron su influencia. No deja de ser reveladora al respecto la fábula que Ciro el persa contó a los mensajeros eolios, lidios y jonios: que un tañedor de aulós, habiendo visto muchos peces en el mar, empezó a tocar a la espera de que salieran a tierra; y al ver que su deseo no se cumplía, tomó una red y sacó una gran cantidad de éstos, diciendo: «Morid bailando para mí, ya que, tocando yo, no quisisteis salir danzando».[20] La atribución de esta fuerza, como en su momento señalamos, es descrita en numerosas leyendas y episodios de todas las literaturas, y así el solitario Eurípides escribe:

Ínclitas naves que otrora llegasteis a Troya
con vuestros innúmeros remos
siguiendo en procesión el coro de las Nereidas

[19] *El libro de los muertos*, pp. 66-67.
[20] I, 141.

en los que se zambullía el delfín,
amante del aulós, hacia las proas de azulados
espolones cual hélices girando,
acompañando al hijo de Tetis,
ágil en el salto de sus pies, a Aquiles,
con Agamenón, hasta las riberas
del Simunte en Troya.[21]

Cuando Herodoto, y más tarde Plutarco, narraron lo visto y escuchado en aquel país mediterráneo que arranca del ímpetu del Nilo, lo hicieron ya en el epígono de una civilización. Porque el verdadero florecimiento musical había tenido lugar durante la XVIII dinastía (1552-1314 o 1295 a. C.), en la que este arte fue relacionado en su expresión más alta con la voz de las divinidades y la espiritualidad del culto. Como había ocurrido en los anteriores milenios, a los que se remonta el período predinástico antiguo (4500-4000 a. C.), Isis, Osiris y Thot tuvieron en la música una mediadora privilegiada. Es conocido que los faraones de la tan prolífica dinastía del Reino Nuevo llegaron a dominar lejanos territorios asiáticos: la crucial conquista de Siria, la intensificación del comercio, la explotación de minas en la zona de la península del Sinaí, unidos a los fenómenos de la expansión marítima y agraria, fueron unos factores decisivos en el afianzamiento de Egipto.

CANTAR CON LAS MANOS SAGRADAS DE MERET

Como había sucedido entre los sumerios, la tierra egipcia era un espejo del Cielo, un papiro en el que los dioses escribían el destino. La organización del Universo tenía una réplica fiel en la creencia y en el vivir cotidiano. Se consideró que las

[21] *Electra*, 432-441.

cosas culminaban su sentido cuando únicamente las fuerzas tendían a la unidad; pensaban que la sombra de una persona tan sólo obtenía entidad a la muerte de ésta: la sombra como una proyección de la dimensión oculta. El nombre de pila, el nombre personal, hacía posible que al pronunciarlo el individuo nombrado «existiera del todo»; por eso el del difunto se anotaba con esmero en las inscripciones funerarias. El sonido corporal, al igual que el silabeo del nombre, componía un todo unitario, que los egipcios llamaron *ren*.[22]

Los historiadores de la Antigüedad señalaron con admiración la moral, la austeridad y la tendencia a la vida frugal de aquellos pobladores que forjaron la que sería una de las más trascendentales civilizaciones para el desarrollo humano. Por eso, originariamente, la música de los templos se consideró una transmisora de la sabiduría y descifradora del ultramundo y también, desde luego, una fuente de serenidad y equilibrio de las almas. El uso de instrumentos de sonido dulce, como la larga flauta vertical (*mat*)[23] de dos tallos paralelos de caña, cuyo cuerpo tenía cerca de un metro de longitud, o el tañido suave del arpa (*bint*), estaba en correspondencia con la espiritualidad de una religión que proclamaba la llegada de Osiris e Isis entre la más celeste de las músicas. Un ingenioso relato[24] sobre el nacimiento de los reyes de la v dinastía cuenta que las diosas que acompañaban a la parturienta Reddjedet se transformaron en bailarinas en el momento del alumbramiento. Empuñaban los sistros. Encerradas en una cámara, elevaban cantos de bienvenida,

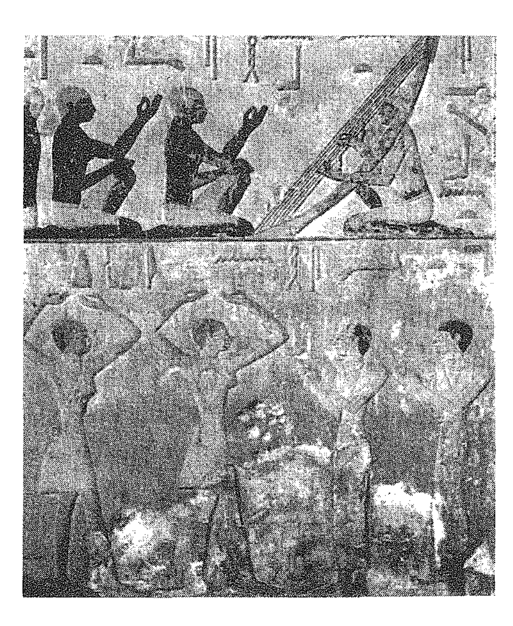
[22] R. Seleem, *op. cit.*, p. 105.

[23] Con este mismo término genérico se aludía a los instrumentos de lengüeta, tanto a los de la familia del clarinete (lengüeta sencilla) como a la del oboe (lengüeta doble). Véase el instructivo libro de R. Pérez Arroyo, *La música en la era de las pirámides*, Madrid, 2001.

[24] La narración forma parte de los cuentos del papiro de Westcar, en *Cuentos y fábulas del Antiguo Egipto*, pp. 96-98.

danzaban y aclamaban al recién llegado, es decir, «todo lo que suele hacerse para un rey».

El sonido, la voz y el oído cobraron una notabilísima posición mística y fueron metáfora y símbolo de la existencia. En esta certidumbre, si algo importó sobremanera fue el canto, muy estimado en los espacios sagrados y en la intimidad de la corte. Tanto fue así que los cantantes recibieron un trato de privilegio. Se consideraba que éstos eran los músicos que con mayor decisión penetraban en el mundo oculto. Es llamativo, a primera vista, que cantar (*hsjt m drt*) significara 'hacer música con la mano'.[25] ¿A qué obedece esta expresión? En la figuración simbólica del acto de cantar los egipcios reproducían una mano y su antebrazo. Eso demuestra que el canto iba acompañado de una gestualidad marcada por la mano;



55. Cantantes, frente a un arpista, que recurren a la quironomía. Relieve sobre piedra caliza procedente de Sakkara, V dinastía.

[25] H. Hickmann, «La chironomie dans l'Égypte pharaonique», *Zeitchrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 83, 1959. También, del mismo autor, es instructiva al respecto la lectura de *Le problème de la notation musicale dans l'Égypte ancienne*, El Cairo, 1955.

tal vez obedecía ésta a la inflexión de la melodía, o quizás al movimiento acompasado—no tanto al ritmo—que requería.

Se ha sugerido incluso que esta quironomía bien podía indicar ciertas digitaciones en los instrumentos, acaso también los grados de una escala, un extremo que es aventurado afirmar. Lo que sí resulta notable es comprobar la elevada presencia de quironomistas en las representaciones plásticas, rodeados siempre de músicos y cantores. La diosa Meret, que presidía las casas donde eran elaboradas las estatuas de los difuntos, aparece a menudo como la quirónoma divina, cantora y danzarina al mismo tiempo, protectora de cantantes, acompañante de Isis y Neftis, sus «dos amigas», en el *Libro de los muertos*. Se la cita profusamente en los textos, como es el caso de *Las admoniciones de Ipwer*:

> Mirad, quien no pudo hacer un barco *imemu* tiene barcos *aha*;
> su dueña los contempla, mas ya no están en su poder.
> Mirad, quien no tuvo sombra posee sombra,
> y quienes la tuvieron están bajo el azote de tormentas.
> Mirad, quien desconocía la lira posee un arpa;
> quien no pudo cantar para sí, glorifica a Meret.[26]

Escuchar la fluctuación de la música, comprender su valor oculto, suponía concluir un mismo proceso, representaba la aceptación de otra realidad no menos «objetiva», una realidad de creencias llamativamente asociadas al fenómeno de los sonidos. De esta suerte aseguraban que las frutas nacían y maduraban con el soplo de los dioses, del mismo modo que vivían en la convicción de que las estaciones cambiaban con el sonido de una canción sagrada o bien con un hálito divino. Creían que la comadreja—a la que rendían culto por ser imagen de la divinidad—concebía por el oído y alumbraba por la boca. Sentían una gran aprensión por el número

[26] *La literatura en el Egipto Antiguo*, p. 77.

diecisiete, pues aceptaban que el fin de Osiris se cumplió el día decimoséptimo del mes, cuando la Luna ya está visiblemente menguada; por eso «los pitagóricos llaman a ese día "interposición", y sienten una repugnancia sagrada por este número».[27]

De igual forma los egipcios aseguraban que quienes no aprendían a oír el significado exacto de las cosas se servían mal de ellas, y afirmaban que los sueños se pulían en la realidad del mundo e interpretaban más lúcidamente con el resonar de las cuerdas de un instrumento.

Tales argumentos son demostrativos de la importancia adquirida por el sentido del oído: a través de él Horus aliviaba a los desconsolados y su música hacía que los muertos, al partir, volvieran el rostro hacia los hombres. En los *Textos de las pirámides* y en los *Textos de los sarcófagos* son muy abundantes las alusiones al canto y la recitación[28] como formas de memoria del difunto y propagación del alma o *ka* hacia una eternidad dichosa, composiciones rituales demostrativas de una estrecha familiaridad con la muerte y lo invisible. La arqueología ha demostrado que los difuntos de familia acaudalada eran enterrados con un ejemplar de *El libro de los muertos*, mientras que al resto se le sepultaba, a lo sumo, con un papiro que contenía un canto u oración de dicho libro, cuya composición los nativos atribuían a Thot y del que señalaban una antigüedad de cincuenta mil años. Ese poder económico también se manifestaba en el mayor o menor número y calidad de músicos contratados en los oficios funerarios, que a veces llegaban a tocar y cantar durante días en un mismo sepelio.[29]

[27] Plutarco, *Sobre Isis y Osiris*, 42 f.

[28] Véase J. Baines, «Modelling Sources, Processes and Locations of Early Mortuary Texts», en S. Bickel y B. Mathieu, *D'un monde à l'autre. Textes des pyramides. Textes des sarcophages*, El Cairo, 2004, pp. 15-41.

[29] Véase sobre este y otros asuntos de los músicos la obra de L. Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt*, Londres, 1991.

Lo comentado es, desde luego, extensivo a toda la literatura de Egipto, en la que son muy comunes las imágenes y las metáforas musicales. Así, y sólo como muestra, en la tardía época ptolemaica encontramos algunos pasajes de *La victoria de Horus sobre enemigos de su padre* en los que se sugiere que el silbido de los dardos es como una tempestad al oriente del Cielo, pero sobre todo como un tambor en manos de un niño.

LOS MÚSICOS CIEGOS Y LA AFRENTA DE SETH

Bajo el nombre de Hathor la iconografía muestra siete hadas, unas veces representadas mediante la figura de unas jóvenes y otras con apariencia de vaca, cuyos cuernos son liriformes y tienen un disco solar sobre la cabeza. Lo importante para nosotros es que tocan instrumentos musicales y que a ellas les era encomendado determinar el destino del niño en el momento de nacer. Van acompañadas de un toro, que simboliza la fertilidad, y las salvaguarda un emblema de cuatro remos representativo de los puntos cardinales. La música como génesis y guía de la existencia. Una de estas muchachas lleva un apelativo nada casual: «La del país del silencio».

Pero con esa misma denominación de Hathor, que significa 'siete', la mitología remite a la madre de Horus, entre cuyos objetos sagrados figuran los instrumentos de percusión, sobre todo el sistro. Diosa cósmica, era por excelencia la personificación de lo femenino, y así fueron muchas las sacerdotisas que desde los tiempos del Reino Antiguo se consagraron a ella. Todavía en una época tardía, bajo el dominio griego, se sentía hacia esta divinidad un gran fervor en Dendera, en cuya necrópolis se inhumó un sustancial número de estas sacerdotisas. Allí, al templo de dicha ciudad, acudían los enfermos para sanarse e implorar las súplicas a la benefactora Hathor.

Los escritos señalan que las celebraciones en su honor se distinguían por la permisividad, los placeres sexuales y la embriaguez. La música, por supuesto, era una partícipe de privilegio en dichos festejos. Cuando se inundaba el Nilo y, encolerizada, se retiraba a Nubia, los dioses la aplacaban con canciones y danzas; una vez conseguido el propósito, acudía a la primera catarata del río para bañarse: allí era purificada y convertida en una mujer hermosa. Es significativo que una tradición la emparente o relacione con Ihy, el dios músico, y que, en tanto que deidad de la alegría, la música y la danza, se la considerara una de las más conmovedoras plañideras de los seres superiores.

Ésta es sólo una narración de las muchas que ejemplifican la preeminencia de la música en el panteón de los dioses egipcios, donde residía un asiduo acompañante de Hathor llamado Jentyenirty. Él fue el patrono de los músicos y, al igual que muchos arpistas, era ciego. La explicación reside en que a menudo se le asociaba con Horus, es decir, con «el que gobierna sin los dos ojos». Una versión del mito revela que le fueron arrancados en una terrible contienda entablada con su tío Seth, el violento animal tifónico que perdió los testículos en la pelea. Precisamente por esta falta de visión Jentyenirty-Horus encarnaba la noche, la oscuridad, presidía los eclipses, pero también simbolizaba la Luna nueva. En la música encontraba un arte de salvación, como salvífica era su invocación para quienes padecían ceguera. Según una leyenda recogida por Plutarco, en la que Horus es asociado a la figura de Hermes y Seth a la de Tifón, aquél cortó los nervios del maléfico enemigo e hizo con ellos unas cuerdas para su lira, «queriendo enseñarnos que la Razón organizó el Universo y lo hizo armónico a partir de partes discordantes».[30]

Los estudiosos conjeturan que en Egipto las enfermedades oculares llegaron a constituir un verdadero azote y, como

[30] *Sobre Isis y Osiris*, 55 d.

consecuencia de ello, los ciegos abundaban. La proverbial facilidad de éstos para la aprehensión de los sonidos hacía que a menudo recibieran una cuidada formación musical. Si su pericia llegaba a consumarse en el mayor grado, entonces la ceguera se consideraba un don divino. Lejos de derivar en el músico popular y mendicante tan habitual durante la Edad Media, en tiempos antiguos la del músico no vidente fue una figura respetada, y a veces expresamente solicitada para ejecutar un tipo de música de naturaleza específica, cosa que también ocurrirá en tradiciones de China, Japón y norte de la India.

¿No era llamado Homero «el ciego de Quíos», a quien los artistas de todos los tiempos han representado cantando o recitando poemas acompañado de una lira? Esta imagen legendaria atrajo a muchos maestros de los siglos XVI y XVII, que dieron vida a lienzos tan evocadores como el de Pier Francesco Mola (1612-1668), cuyo *Homero* es un ejemplo de plasticidad y elocuencia pictórica. El poeta aparece tocando un instrumento de arco, concretamente un *lirone*,[31] mientras canta y recita versos que un joven discípulo, que se encuentra a su lado, los anota, atento, con un cálamo. Cabe reparar en la circunstancia, desde luego no anecdótica, de que el «divino» aedo Demódoco referido por Homero en la *Odisea* es un ciego «venerado por toda la gente». En los versos se dice que le ha sido conferido «un bien y un mal» al mismo tiempo, y que, habiendo sido privado de la vista, el canto le prolonga: el músico se recoge mejor en su arte si desatiende el mundo exterior y «visible». Tanta es la sensibilidad de Demódoco,

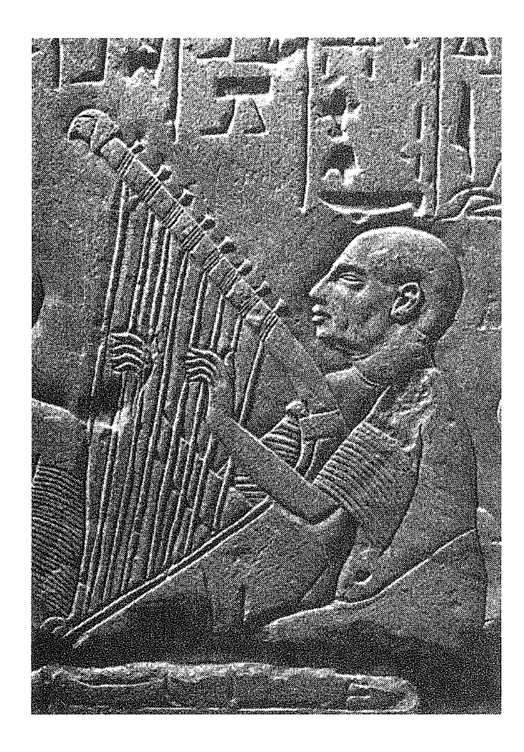
[31] El *lirone* era un instrumento de arco creado en Italia durante la primera mitad del siglo XVI como bajo de la *lira da braccio*. Ocasionalmente recibió los nombres de *lira da gamba*, *lirone perfetto, arciviolata lira*, entre otras denominaciones. La caja armónica tenía unas escotaduras muy marcadas, el diapasón estaba provisto de un máximo de ocho trastes y albergaba hasta catorce cuerdas. Su principal cometido era el acompañamiento del canto.

que es capaz de contener el aliento de quienes le escuchan. Alcínoo ha inmolado diversos animales para procurar un «excelso» banquete a los invitados:

> Y acercóse el heraldo seguido del digno rapsoda,
> al que amaba la Musa y el mal con un bien le había dado,
> puesto que le privó de la vista y le dio un dulce canto.
> Y Pontónoo le puso una silla con clavos de plata,
> entre los convidados, a una alta columna adosada
> y su lira sonora de un clavo colgó, después, sobre
> su cabeza, enseñándole a que con las manos llegara.
> ...
> Cada vez que el aedo divino cesaba en su canto
> enjugábase el llanto y el manto apartaba del rostro,
> y en la copa gemela libaba en ofrenda a los dioses;
> pero cuando volvía a cantar el aedo incitado
> por los nobles feacios, que ansiaban gozar de los versos,
> nuevamente cubría su rostro Odiseo y lloraba.[32]

Es significativo que en muchas culturas la ceguera se relacionara con determinados privilegios otorgados por los regidores del destino, o bien al contrario, como castigo de la divinidad, que condenaba a quien cometía la osadía de medirse con ellos. ¿No fue impedido el tracio Támiris de la vista y el canto por haber desafiado a las Musas? En Grecia, por ejemplo, muchas personas privadas de este sentido practicaban la adivinación y frecuentaban los caminos de los oráculos, adonde acudían para revelar el devenir de los visitantes que les solicitaran. Apolodoro escribió en su *Biblioteca mitológica* que Fineo había sido castigado con la ceguera «por vaticinar a los hombres su futuro», cosa que los seres supremos no podían admitir. Y se cuenta que este adivino, al ser liberado de las Harpías, enseñó a los Argonautas la ruta de navegación, y también que Poseidón lo dejó ciego por haber aconsejado a

[32] *Odisea* VIII, 261 ss.



56. Arpista ciego. Tumba de Patenemhab, Sakkara.

los hijos de Frixo cómo afrontar la travesía desde la Cólquide a la Hélade.

En Egipto una buena parte de los más dotados arpistas fueron ciegos, y con frecuencia acompañaban el canto. No sólo la iconografía nos ha transmitido la presencia de aquellos amparados por Jentyenirty, sino también la literatura. Son comunes los tañedores de arpa que atestiguan la condición de invidentes, como el representado en las paredes de la tumba de Patenemheb, en Sakkara,[33] con los ojos deformados y una boca no falta de expresión. La conmovedora figura forma parte de un conjunto de cuatro músicos y toca un arpa

[33] Hoy se conserva en el Rijksmuseum Van Oudheden de Leiden. El arpista está en la parte superior izquierda; tras él aparece un flautista. Bajo ellos, otros dos músicos tocan el laúd y el arpa.

57. Arpista ciego. Tumba de Nakht, Tebas.



de ocho cuerdas. No menos espléndida es la imagen del arpista, asimismo ciego, pintado en la tumba de Nakht, próxima a Tebas. Ciertamente, esta presencia en las representaciones funerarias tiene su par en las fuentes escritas, de modo que muchos de dichos arpistas son el alma de los poemas y de las inscripciones. En la estela de Nebanj se lee:

El cantante Cheni-aa dice:
¡Qué firme eres tú en tu lugar de eternidad,
en tu cenotafio de eternidad!
Rebosa portando ofrendas de provisiones
y alberga toda cosa buena.
Estando tu *ka* contigo,
no se alejará de ti.
¡Oh canciller del Bajo Egipto y camarero de Nebanj,



58. Cortejo de bienvenida al difunto. Piedra caliza,
Sakkara, XIX dinastía.

es para ti el dulce viento del norte!
Es su cantante quien su nombre eterniza,
el venerable cantante Cheni-aa, a quien amó,
quien canta cada día para su *ka*.[34]

Era costumbre entre los egipcios celebrar banquetes en los cementerios. Un conocido bajorrelieve labrado en caliza, que procede de Sakkara y datado en la época de la XIX dinastía (1295-1188 a. C.), muestra a un grupo de músicos y danzarinas tocando un pandero y dando la bienvenida al propietario de la tumba. Es notable que las llamadas Almas de Pe, encarnadas en los refinados bailarines *muu*, rindieran pleitesía al fallecido y lo condujeran a sus aposentos. Tan repetidos testimonios indican el importante grado de comunicación con el otro mundo, de igual modo que las más humildes estelas nos hablan de un intenso sentido de la piedad individual.

Este aspecto de lo personal tiene su traslación al mundo íntimo y subjetivo recreado en los poemas, como sucede en

[34] *La literatura en el Egipto Antiguo*, p. 140.

la desgarradora *Discusión entre un desesperado y su ba*,[35] de la XII dinastía (1991-1785 a. C.), o en los cantos entonados por arpistas quejumbrosos; tal es el caso de la *Canción escrita en la tumba del rey Inef*, también fechada en el Reino Medio. Algunos fragmentos de la *Canción de la tañedora de arpa en la tumba del sacerdote Neferhoteb*, encontrada en Tebas y proveniente de la XVIII dinastía (1552-1314 o 1295 a. C.), rezan así:

> Esto es lo que dice con su arpa la cantante del divino padre
> de Amón,
> en nombre de Neferhoteb, el justificado:
> «Oh vosotros, excelentes nobles y dioses de los cementerios,
> oí la canción de alabanza al divino padre,
> oí la plegaria del excelso *ba* de un honrado noble,
> ahora que ya es como eterno dios, exaltado en el Oriente.
> ...
> Yo he oído aquellas canciones inscritas en las tumbas de
> los antiguos,
> y cuanto dicen alabando la vida en la tierra
> y en menosprecio del país de los muertos.
> ¿Por qué sucede esto contra el país de la eternidad,
> el país donde todo es recto y justo y no existe el miedo?».[36]

[35] *Ba* era un término con el que los egipcios identificaban la parte espiritual del hombre, algo semejante al alma, aunque contrariamente a ésta no era incorpórea y representaba la fuerza animada del difunto. Dialogaba con él, lo visitaba en sus aposentos funerarios. El *ba* era, por lo tanto, movimiento, algo sublime y capaz de adoptar una forma, una personificación del espíritu con sus necesidades físicas: beber, comer, escuchar música, relacionarse sexualmente. El *ka*, sin embargo, ejemplificaba lo detenido, un principio espiritual que residía en la tumba; estaba muy ligado al *ba*, al que ayudaba a alimentarse. Era el carácter del fallecido, su sensibilidad, su oído, su autoridad. (Véase Ph. Derchain, «Antropología en el Egipto faraónico», en Y. Bonnefoy, *Diccionario de las mitologías* I, Barcelona, 1996, pp. 383-393).

[36] La versión se recoge en la sugestiva edición de J. Soler, *Poesía y teatro del antiguo Egipto*, Madrid, 1993, pp. 130-131.

El arpista reproducido en esta tumba de la época de Haremhab (h. 1340-1305 a.C.) toca un ejemplar de cuatro cuerdas y es de pequeño tamaño; la apoya sobre el hombro izquierdo. Se trata de un instrumento angular, con la caja armónica alta, generalmente plasmada con el músico pulsándola de pie. Las arpas de esta naturaleza fueron muy comunes durante el Reino Medio y aun en tiempos posteriores. En cambio, las más antiguas, que recuerdan la disposición de un arco musical, ya se hallaban difundidas en el Reino Antiguo, sobre todo a partir de la IV dinastía (2625-2510 a.C.), en tiempos de las pirámides de Giza, y guardan una extraordinaria semejanza con ciertas arpas africanas todavía existentes.

Estos evocadores cordófonos contaban con un reducido resonador situado en la parte inferior, redondo u ovoide. Un rasgo de su aspecto era sin duda la esbeltez, y con frecuencia sobrepasaban la estatura de un hombre; los músicos las tocaban arrodillados. Estas arpas verticales, con las cuerdas dispuestas en diagonal, constituyeron un atributo masculino durante el Reino Antiguo; sus cerca de veinte órdenes—originalmente de fibra vegetal—se anudaban en la parte posterior de la columna. Quizá el desplazamiento de esta especie de nudos permitía modificar la afinación.

LOS INSTRUMENTOS DE TUTANKHAMÓN

Difundida como *bnt* (*bint*) entre los egipcios, el arpa fue el instrumento que gozó de mayor aprecio entre los músicos, muy por encima de la lira (*knnr*), y era indisociable de las escenas de palacio y de los cultos más trascendentes. Por esta razón proliferaron muchas clases de arpa, desde el modelo que figura en manos de los músicos ciegos de las referidas tumbas de Patenemheb y de Nakht—menores en tamaño que las del Reino Antiguo y tañidas sobre las rodillas—, hasta la de tipo angular, inspirada en los ejemplares sirios, que con-

taba con una estrecha caja vertical recubierta de cuero y en la cual esa misma piel hacía las veces de tabla armónica. Lógicamente desconocemos su sonido, pero aparte de su supuesta tenuidad, sabemos que, tal como indicaron hace ya bastantes décadas estudiosos como Sachs y Hickmann, tras un análisis y comprobación iconográfica, los arpistas representados en el arte egipcio punteaban con los dedos intervalos de cuarta, de quinta o de octava, «lo que indica una escala pentatónica, sin semitonos».[37]

Es admirable que los instrumentos musicales, entendidos como mediadores entre el Cielo y la Tierra, entre el tiempo y el no-tiempo, fueran los especiales depositarios de una honda carga simbólica. Esto explica su frecuente exhibición en jeroglíficos funerarios y de culto, y no menos su presencia entre los bienes que acompañaban al difunto. El viaje al mundo trascendente, al más allá custodiado por Anubis, debía cumplirse con suficiencia y serenidad. Navegar hacia un espacio sacralizado, hacia una naturaleza cuyo suelo firme era el cuerpo de Osiris, pedía llevar consigo los emblemas que habían dado sentido y continuidad a la vida terrena; una nave solar, una nave de juncos con la que surcar un Cielo moteado por el ibis y la cigüeña,[38] facilitaba la travesía nocturna

[37] C. Sachs, *Historia universal de los instrumentos musicales...*, pp. 90-91. Las investigaciones de H. Hickmann, como «Das Harfenspiel im alten Ägypten», en *Die Musikforschung*, 5, 1952, y «Les harpes de l'Égypte pharaonique», en *Bulletin de l'Institut d'Egypte*, 34, 1954, fueron una importante aportación y una base para los estudios posteriores, como los de L. Manniche, *Ancient Egyptian Musical Instruments*, Múnich, 1975.

[38] La cigüeña, que con frecuencia se representaba con cabeza humana, era el símbolo de la transmigración del alma, y así aparece, por ejemplo, en el Papiro de Hunefer, que forma parte de *El libro de los muertos*. La creencia popular que ha llegado hasta hoy, según la cual las cigüeñas llevan en el pico a un recién nacido, tal vez pueda asociarse a este antiguo mito egipcio, que estaba muy extendido ya en las civilizaciones griega y romana. Artemidoro de Daldis, en *El libro de la interpretación*

de Ra. Este dios se abre paso por los caminos interiores de la diosa Nut, la gran bóveda celeste, la nauta de los astros, a la que fecunda para que nazca el nuevo día. Aker custodia el horizonte, Amón aporta el aire, Heddet cuida del cordaje de la embarcación.

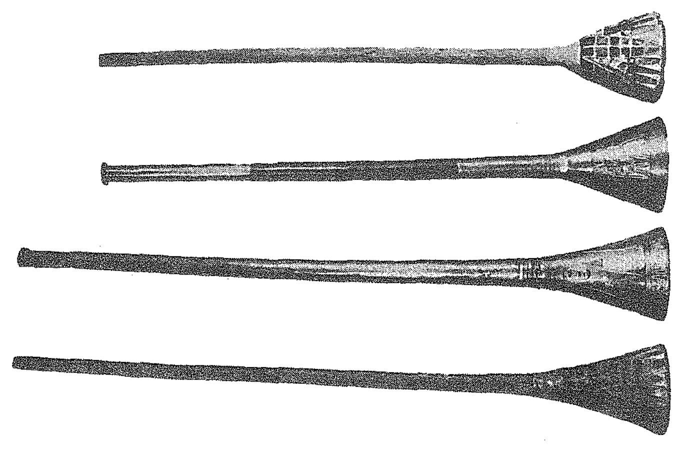
Fue este mundo enigmático y no menos poético con el que se encontraron Howard Carter y lord Carnarvon en febrero de 1923 al entrar en la cripta real de Tutankhamón. La luz de un candil alumbró en los corredores y en la propia cámara funeraria un rimero de sillas, taburetes, reposacabezas, jergones, vasos canopes, vasijas, cetros, dagas, carruajes, baúles, diosas desnudas guardando el féretro antropoide, anillos de oro, amuletos; eran, entre otros muchos, los útiles y enseres reunidos para recorrer lo eterno.

Había restos de comida: pan, dátiles, carne, fruta. También instrumentos musicales. Las láminas que Lise Manniche[39] recogió en su trabajo revelan cuáles acompañaron al faraón sepultado, probable hijo de Amenofis IV. Entre ellos hay varias trompetas (*sneb*), cuyo principal cometido era el heráldico, el militar y la emisión de señales. Es interesante acreditar que del término *sneb* se desprendieran diversos significados, entre ellos los de 'fuerza', 'salud', 'felicidad'. Su cónico pabellón tiene una pronunciada forma de embudo. Una de ellas está fabricada enteramente de plata, mientras que otro de los ejemplares es de oro y bronce. En dicho pabellón aparecen cinceladas con admirable precisión distintas escenas mitológicas. Otra de las trompetas muestra en su campana dibujos geométricos consistentes en unas franjas diseñadas a modo de teselas que recuerdan un mosaico. En

---

de los sueños, señaló: «La cigüeña es particularmente propicia para la procreación, a causa del cuidado que las crías manifiestan por sus progenitores», II, 20.

39 *Musical Instruments from the tomb of Tut'Ankhamun*, sexta entrega de *Tut'Ankhamun's tomb Series*, Oxford, 1976.

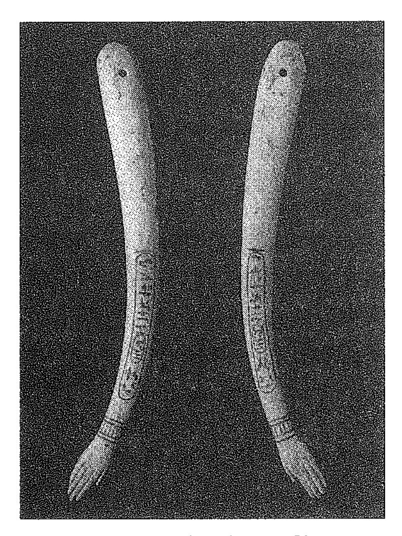


59. Trompetas de pabellón labrado. Tumba de Tutankhamón.

el extremo opuesto, una anilla hace las veces de boquilla. El modelo más largo de los encontrados en las estancias fúnebres de aquel faraón de la XVIII dinastía (1552-1314 o 1295 a. C.) cuenta con una longitud de cincuenta y ocho centímetros.

El sonido desabrido de la trompeta, al que hace referencia Plutarco cuando comenta el desagrado que ésta producía entre las gentes de Busiris y Licópolis, no impedía que fuera un instrumento participativo del culto de Osiris. Las pruebas a que fueron sometidas estas trompetas de Tutankhamón desvelan, ciertamente, una sonoridad ronca y potente, similar a una trompa medieval, sobre todo en las notas más graves.

De ese legado musical nos han llegado también una especie de castañuelas o crótalos de marfil en forma de brazo, con la mano detallada en su extremo, que muestran un corte estilizado y tienen en la parte superior sendas inscripciones jeroglíficas. No es una sorpresa que junto a estos instrumentos figure el sistro, elemento simbólico de Egipto por antonomasia, llamado entre los nativos *sehem* (una posterior denominación es la de *saischschit*). Se trataba de un ejemplar de percusión, con un mango y un marco que albergaba

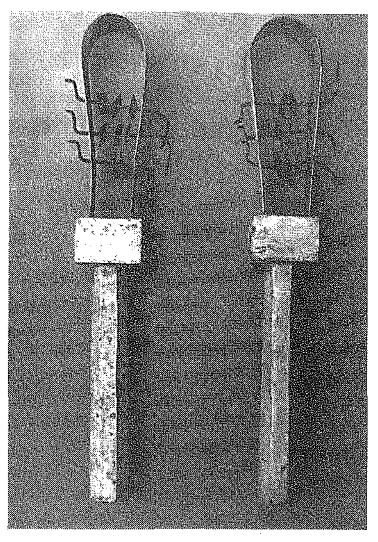


60. Crótalos de marfil.
Tumba de Tutankhamón.

unas varillas horizontales; al agitarlo, tales varillas se desplazaban y, al entrechocar éstas con el bastidor, se producía el sonido. Lo hemos conocido con la designación griega, puesto que el nombre deriva de *seîstron*, es decir, 'cosa que se agita', 'cosa que se sacude'. Casi siempre estos pasadores ensartaban unas chapas móviles y circulares para aumentar la sonoridad. Era el instrumento primordial usado durante la adoración a Hathor, el que ensalzaba a Isis, el que resonaba durante el culto de la madre celeste Bat, el que imploraba fecundidad en las manos de la semítica Astartet.

Pese a su filiación principal con Hathor, devino a la par una marca de Isis y, por ende, un elemento de poder mágico. Porque la mistérica Isis se asoció, sobre todo a partir del Reino Medio, y más aún durante la época helenística, a la diosa relacionada con el ciclo de las estaciones, a la deidad dotada de magia para obrar milagros. Con razón los griegos la hermanaron con Deméter y le fueron donadas potestades de capital trascendencia, como la de otorgar la inmortalidad. Vista su extraordinaria implantación y propagación por todos los pueblos, sobre todo los mediterráneos, fueron numerosas las fiestas y ofrendas a ella dirigidas.

Habría que tener presente que, sin duda por influencia de las religiones orientales, con sus dioses mediadores, Isis facilitaba el acercamiento personal a la divinidad, lo que incidió en su carácter íntimo y devoto. Quizás como consecuencia de



61. Sistros. Tumba de Tutankhamón.

esta empatía con los orantes y su propiedad de llevar a cabo prodigios, gozaba de abundantes tributos, entre ellos la entonación de himnos que, en ocasiones, hacen alusión directa al sistro. La diosa entre las mujeres, la inventora de la navegación, la fundadora de la ciudad de Bubastis (Per-Bastet), la que doblega a los tiranos y asiste a los enfermos y las viudas, la codificadora del amor y el matrimonio, la que vive entre danzas y canciones, es largamente loada en el isíaco y tardío *Himno de Harpócrates* (finales del siglo III-IV d. C.), que dice: «yo construí el sistro para Isis; yo inventé las maneras de cazar todo tipo de animales». Y en el *Himno de Andros* (siglo I a. C.) se lee:

Reina de Egipto vestida de lino, que conviertes
este país fértil en extensión llena de espigas,
Bubastis sistrófora, que gobiernas la venerable ciudad de
 Menfis,
allí donde, de una vez para siempre, como testimonio
de tu soberanía universal, piadosos reyes erigieron la sagrada
estela, para dar a conocer el mensaje al pueblo que se te acerca:
«Yo soy la poderosa Isis, la que domina el cetro sobre el trono
 de oro,
cuando el ardiente sol
que refulge ilumina con sus benditos rayos la más nutricia
 tierra.[40]

[40] *Himnos a Isis*, Madrid, 2006, p. 99. Esta magnífica edición de

El sistro alejaba el mal, el dolor corporal y el mental, las plagas de langosta. El mismo Plutarco refiere que el instrumento servía para estimular la renovación de los seres, y en un curioso comentario afirma que es sumamente útil para que nadie esté dormido ni sienta pereza, y así cada ser humano tenga movimiento y, por esa misma consideración, forme parte de la vida. Declara que el sistro aparta a Tifón, «dándonos a entender que, cuando la destrucción traba y detiene la naturaleza, la generación por medio del movimiento la deja libre y la restablece».[41] Era característico de mujeres, y en alusión a un pasaje virgiliano de la *Eneida* comentaba san Isidoro que las amazonas no convocaban con una trompeta (*non tuba*), sino que lo hacían con un sistro, y así también la reina—se refiere a Cleopatra—«llamaba a su ejército de mujeres utilizando un sistro (*sistro vocabatur*)».[42] El poeta de Mantua dirá:

Con tal mole se embisten los marinos
en sus torreadas naves. Vuelan dardos
que llevan teas de inflamada estopa,
y los llanos del mar con tanta sangre
rojos se van tornando. Allí la reina
llama a los suyos con el patrio sistro,
sin mirar a su espalda las dos sierpes.[43]

Los egipcios conocían dos clases principales de este instrumento. Los estudiosos denominan a una de ellas con el

---

Elena Muñiz contiene, entre otros, y además de los citados, el *Himno de Cime*, *Himno de Salónica*, *Himno de Íos*, *Himno de Diodoro de Sicilia*, *Aretalogía de Maronea*, *Himnos de Isidoro*, *Himno de Quíos*, *Himno-Letanía de Oxirrinco*, *Himno de Mesomedes*, *Himnos de Apuleyo* y el *Himno a Osiris* del elegíaco poeta latino Albio Tibulo.

[41] *Sobre Isis y Osiris*, 63 d.

[42] *Etimologías* XVIII, 4, 5.

[43] *Eneida* VIII, 983-989.

término latinizado *naos sistrum*, que los antiguos pudieron conocer como *seshesh*, y contaba con la peculiaridad de que el marco reproducía la fachada de un templete sobre el que imperaba Hathor. Otras veces es la diosa con aspecto de vaca la que soporta el pequeño templo. Sachs estimó que originariamente no tenía varillas y que por lo tanto era «mudo»,[44] lo cual permite suponer que con la sola agitación y zumbido su poder llegaba a exorcizar las fuerzas malignas. Una especie muy difundida era el sistro llamado *iba* o *sehem*, al que encontramos repetidamente en los *Textos de las pirámides* y en los *Textos de los sarcófagos*, casi siempre movido por el dios músico Ihy. Es, precisamente, el instrumento que reposaba entre los enseres ultraterrenos de Tutankhamón. En vez del emblema descriptivo de un edificio sagrado cuenta con una forma de herradura, con la parte cerrada en el extremo superior.

Los modelos que analiza Manniche[45] son de bronce y están atravesados por tres delgadas barras que a su vez acogen unas piezas móviles cuadrangulares. Evidencian una factura sencilla y carecen de la usual decoración simbólica, cuyo trazo, generalmente, remataba las varillas con la cabeza y la cola de una serpiente. Isis, Horus y ciertos animales, especialmente el gato, eran los asiduos motivos que lo exornaban. Si volvemos al escrito de Plutarco hallaremos la razón de estos emblemas:

La parte superior del sistro es redonda y la curva abraza las cuatro cosas que son sacudidas. Pues la parte del mundo engendrada y perecedera es rodeada por la esfera lunar, y todas las cosas en ellas se mueven y sufren cambios a través de los cuatro elementos: el fuego, la tierra, el agua y el aire. En la cúspide de la curva del sistro cincelan un gato con cara de hombre, y en la parte inferior,

[44] *Historia universal de los instrumentos musicales*, p. 86.
[45] *Op. cit.*, pp. 5-6.

debajo de las cosas que son sacudidas, a un lado el rostro de Isis y en el otro el de Neftis, queriendo simbolizar con estos rostros el nacimiento y el fin (pues éstos son los cambios y movimientos de los elementos); con el gato simbolizan la luna a causa de la variedad de su pelaje, de la actividad nocturna y de la fertilidad del animal. Pues se dice que primero pare uno, luego dos, tres, cuatro y cinco, y así produce cada vez más hasta siete, de modo que en total pare veintiocho, tantas como los días de la luna. En efecto, esto es tal vez demasiado fabuloso, pero parece que las niñas de los ojos del gato se hinchan y dilatan en la luna llena, y se estrechan y contraen en los cuartos del astro. Con la cara humana del gato se indica el elemento intelectual y racional de los cambios de la Luna.[46]

Quien jamás solía faltar en la confección de este instrumento sagrado era el caricaturesco y rechoncho Bes, un dios enano que gozaba de gran fervor entre los egipcios. Comoquiera que su identificación con la música y la danza era grande, se le invocaba durante las fiestas. Altanero, se le tenía por amable compañía en los momentos de embriaguez y alegría; eso le hizo muy popular. Acompañante de Hathor, próximo a Horus y a Ra, difundido por todo el Mediterráneo, se le atribuyeron los bienes que hacen plácida la vida. Protegía a los niños y las madres y, temiendo que los genios del mal atacaran de noche, se le representaba en la cabecera de las camas y en los reposacabezas. También en los espejos, en las sillas, en las cajas de los afeites. Tocaba el arpa y el tambor. De él huían los reptiles, y se decía que favorecía el juego sexual, y que la música era más viva y suelta con su concurso.

Los dioses, como los hombres, usaban tambores, que seguramente no fueron muy empleados en Egipto hasta el II milenio a. C. Una inscripción de la época griega referente a uno de estos instrumentos nos ha llegado con la grafía *tbn*.

[46] *Sobre Isis y Osiris*, 63 d-f.

Los había de tamaños distintos, desde ejemplares de marco, a la manera de un pandero—como el sumerio adapa—, hasta modelos notablemente voluminosos, que eran parecidos al liliz conocido en Babilonia. Algunos superaban los setenta centímetros de longitud y sobrepasaban en su anchura los treinta; acostumbraban a llevar unas correas para tensar las membranas o parches, un sistema todavía adoptado por un gran número de tambores asiáticos y africanos.

Sachs remarcó que en tiempos más tardíos los instrumentos de percusión egipcios, generalmente de arcilla, presentan analogías con determinados especímenes de la India, acaso por la influencia recibida a través del comercio con aquel país.[47] Uno de esos parentescos es el llamativo número de tensores, los cuales adquirirán también el cometido de protección del cuerpo instrumental, como el *tabla* y el *madala*.

El laúd, de origen mesopotámico, se generalizó durante la XVIII dinastía. Normalmente estaba encordado con dos o tres cuerdas, y era tocado casi exclusivamente por mujeres, acaso por encontrarse asociado a las divinidades menores femeninas. Al contrario de la iconografía en la que aparecen tañedoras de arpa vestidas con delicados atavíos, las de laúd por lo común están desnudas, apenas cubier-



62. Intérpretes de flauta, laúd y arpa. Tumba del escriba Nakht, XVIII dinastía.

[47] *Op. cit.*, p. 92.

tas por un transparente velo. Un magnífico ejemplo de ello lo constituye la bella imagen de una laudista que forma parte de la decoración de la tumba de Nakht, en Tebas. La caja de este instrumento era pequeña en proporción a su delgado y largo mástil, y la tabla armónica poseía una piel tensada, a la manera del *gunbri* africano, todavía vigente.

Sí, el mundo mítico egipcio era a un tiempo un lugar de resonancias celestes y subterráneas, en el que los músicos solían vestir prendas verdes y negras en concordancia con el color simbólico de los dioses funerarios. Abrían las procesiones y los oráculos; acompañaban a Apis en su tarea de fecundar el suelo y de saludar las cosechas. Anubis, cuando procedía al rito de la «Apertura de los ojos y la boca» durante las ceremonias de momificación, salmodiaba himnos y fórmulas mágicas; el fiero Bujis hacía sonar las trompetas sagradas en aviso de ataque.

Isis personificaba la magia, y su trance estaba favorecido por el sonar de los instrumentos; Ihy, con el sistro, alegraba a los dioses y facilitaba el regreso al mundo terrenal; Uadyur, que representaba el agua, era receptor de unas grandes ofrendas en el Delta que tenían en la música un medio principal de invocación; Thot, el patrono de los escribas, protegía, como Jentyenirty, a los músicos; Meret, «la Amada», arpista y cantora, presenciaba la ceremonia de la «Apertura de ojos y boca» y cuidaba de que el *ka* quedara depositado en ellos. Sedyem encarnó la fuerza de Ra para crear el mundo y el Universo: su nombre significa 'escuchar', y era el difundido emblema del oído. Harpócrates, «Horus el Niño», peinado como Ihy, con la coleta lateral de la niñez, puesto de pie sobre dos cocodrilos, presidía la «Fiesta del buen encuentro», a la que se asistía con invocaciones y cantos para purificarse. Se le tenía por el dios del silencio.

VI

GRECIA

LA MÚSICA COMO EPIFANÍA DEL MUNDO

Un número nada desdeñable de antiguos libros de historia y de filosofía, cuyo propósito es explicar y memorar el origen del mundo, tienen en la *Teogonía* de Hesíodo un sugestivo punto de partida, un basamento. Es cierto que los hechos de esta génesis se ciñen a una fabulación, y que su materia es el mito, aunque no por ello se alejan de unas certidumbres que conformaron la mentalidad de los antepasados. Sus creencias en torno al nacimiento del Universo y a la formación de la Tierra implicaban una decisiva aunque misteriosa mediación de la divinidad.

El advenimiento de Marduk, hacedor de los elementos y las cosas, como el principal de los dioses babilonios, tenía su correspondencia con la primacía de Zeus sobre el panteón divino de Grecia. Si el astral y celeste Horus cortó los testículos a Seth en su abominable lucha, en el cielo prehelénico fue Urano, hijo de la noche, quien sufrió la castración a manos de su vástago Cronos, que se sirvió de una hoz. La herramienta cayó al mar. Así nació la isla de Corfú. Los ecos de la sanguinaria Pajet egipcia llegaron a Ártemis, hermana de Apolo.

Al fin y al cabo, las creencias abrazadas por los griegos estaban profundamente enraizadas en las culturas provenientes de Asia Menor, Mesopotamia y Egipto, y no menos en las de la Creta minoica y Macedonia, Tracia, Iliria. No es, pues, inaudito que Zenón[1] señalara tres significados de la palabra «Cosmos», es decir, la propia divinidad, la ordenación de las estrellas y, finalmente, la composición y mezcla de ambos, o sea, una combinación de dios y Cielo. Pero todo ello contemplado desde una concorde disposición, desde un equilibrio; de ahí que Filolao (h. 400 a. C.)—el primero en proclamar que la Tierra se movía circularmente—aseverara

[1] Diógenes Laercio, VII, 135.

que la principal característica cósmica era, precisamente, la armonía que reinaba entre lo que él llamaba elementos limitados y elementos ilimitados, y que la música no era nada más que la unificación de las cosas y el acuerdo entre los discordantes. Ésa es la operación que permite un mundo y un Cielo en lucha por su estabilidad.

En el poema de Hesíodo son el canto y la música de las Musas los que describen y acompañan el Caos, la irrupción del orbe, el origen material del mar sin límites—«el salobre Ponto», lo llama—, el día y la noche, los astros. Es su dulce voz la que suaviza y conjunta la convulsión cósmica, la que ayuda a Gea a delinear los caminos. Esta idea se reitera en un sinfín de libros de cariz filosófico o literario. La afirmación al respecto de Hermes Trismegisto podría ser traslaticia a un buen acopio de obras: con el fin de evitar que la realidad terrena pareciera demasiado salvaje «si carecía de la dulzura de la música», la divinidad ha enviado a las Musas para que sus cantos hagan más amable la existencia y su devenir, de manera que como herencia suya muchos han podido «levantar sus miradas al Cielo».[2]

El mundo nace rodeado de su propio sonido, el canto es el testigo de una epifanía primordial. En el arte de los sonidos se encierra una extraordinaria e irrepetible cosmogonía:

> ¡Ea, tú! Comencemos por las Musas, cuyos himnos
> alegran en el Olimpo el corazón del padre Zeus,
> y cantan unísonas el presente, el futuro y el pasado.
> Fluye incansable de sus bocas su dulce palabra,
> destella la morada del resonante padre Zeus
> al propagarse el delicado canto de las diosas,
> y así retumban la nevada cumbre del Olimpo
> y las estancias de los Inmortales. Ellas, lanzando al viento

[2] *Asclepios*, 9.

su voz eterna, alaban con su primer canto, desde el origen,
el venerable linaje de los dioses, a los que Gea y el vasto Urano
engendraron, tal como mañana aquéllos engendrarán
a otros dioses dispensadores de bienes.[3]

El poeta pastor que fuera Hesíodo prosigue diciendo que las Musas, «nueve muchachas de iguales pensamientos»,[4] sólo al canto dedicadas—y por ello libres de dolor en el pecho—, marchaban engalanadas hacia la mansión del gran Zeus, formando coros y danzando circularmente «con delicado pie», como queriéndonos recordar que las danzas en corro aseguraban la fertilidad y el manar de las aguas. Zambrano, en una feliz expresión, señaló que esta danza de las Musas es la que incita a ordenar el pensamiento humano y a asistirlo. Las bellas hijas del primero de los dioses y de Mnemósine—que personificaba a la Memoria—ponían miel en la lengua de su genitor; la oscura tierra retumbaba al son de las canciones y la vibración musical cosquilleaba en la planta de sus pies. Es natural, pues, que de ellas, y no menos que de Apolo, procedieran los músicos y los aedos, esto es, los cantores:

> De las Musas y del flechador Apolo descienden
> cuantos cantores y citaristas hay sobre la tierra;
> y de Zeus los reyes. ¡Feliz a quien las Musas aman!
> Dulce será la voz que fluya de su boca.[5]

En un bello libro Walter F. Otto, *Las Musas y el origen divino del canto y del habla*, dejó dicho, y con mucha razón, que ellas no son en esencia cantoras, sino que se identifican con el canto mismo, con el movimiento inicial de un mundo

[3] *Teogonía*, 36-47.

[4] A saber, Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Érato, Polimnia, Urania y Calíope.

[5] *Ibid.*, 95-98.

que empieza a girar cuando se inaugura el sonido. Si cantan, pronuncian la lengua materna del género humano; si bailan, hacen que el suelo deje de ser una simple superficie.

¿Acaso no creyeron los antiguos que el nombre de «música» provenía de aquellas «nueve muchachas»? Fue la idea aceptada durante siglos, y todavía en la Edad Media mereció toda la conformidad, pues fueron pocos los escritores y músicos que se apartaron de esta verdad y defendían que «música» era el resultado de la contracción de *mundi cantus*, esto es, el canto del mundo.

Mousiké es, precisamente, el arte de las Musas, la técnica combinatoria de los sonidos que permite construir un espacio acorde con las necesidades espirituales y corporales del hombre. Este vocablo englobaba en Grecia, al menos hasta el final del período clásico, también la danza y la poesía, una conjunción análoga a la descrita con el término sánscrito *saṁhīta* durante la etapa más temprana de la cultura hindú. De hecho, mousiké era una abreviación de *mousiké techné*, es decir, un arte que trata de todo aquello concerniente a la naturaleza musical, tanto en su vertiente práctica como especulativa. Mousiké representaba, por lo tanto, una idea de síntesis o de conjunción de los elementos reunidos en el ser humano. Expresaba la alegoría de un mundo proporcionado, tan ideal como «lógico»: sonido, movimiento y numen. Todavía más: para Platón este vocablo incluía la literatura, las artes, todo cuanto estuviera relacionado con el saber y diera «cabida» a las ideas nobles. La mousiké abrazaba todo aquello que hoy denominaríamos una formación humanística.

Si nos acercamos a las páginas del escéptico Sexto Empírico, que afirmó que el alma no existe—«ya que ésta no es nada»—y por consiguiente tampoco el sonido, observamos cómo en ellas indica que esta palabra se aplicaba a tres disciplinas, a saber: a cuanto atañe a la melodía, los ritmos y las notas; a la práctica instrumental; y, finalmente, a la correcta hechura de una obra, «aunque sea pictórica», pues decimos

«que es armoniosa» y que por dicho mérito su artífice está «inspirado por las Musas».[6]

En las *Quaestiones convivales* o *Charlas de sobremesa* Plutarco arguye que Zeus engendró una suficiente cantidad de Musas con el fin de satisfacer toda actividad humana—«no todos necesitamos de la caza, ni de las campañas militares, ni de la navegación, ni del trabajo manual, pero de la educación y conversación todos»; por eso creó «una sola Atenea y Ártemis y un solo Hefesto»—, y que eran nueve tal vez por ser el número de las letras que componen el nombre de su madre Mnemósine, y mientras una está en la Tierra las restantes giran con las ocho esferas, de modo que

> ... las ocho encargadas de sus órbitas sostienen y conservan la armonía de los astros errantes con los no errantes y de aquéllos entre sí. Y la otra, que vigila y recorre el espacio entre la tierra y la luna, transmite a los mortales mediante la palabra y el canto cuanto por naturaleza pueden sentir y recibir de gracia, ritmo y armonía, llevando como colaboradora de la política y la comunidad a la Persuasión que nos serena y amansa lo turbulento y errante, como si nos apartara convenientemente de un camino intransitable y nos reintegrara al bueno.[7]

Macrobio indicó que Hesíodo, con la intención de declarar la existencia de una novena Musa, «la más grande que la armonía absoluta produce» y «superior a todas», apeló a la que se consideraba dotada de una voz más bella y grata, y ésa era Calíope, cuyo nombre significa 'la de mejor voz'. Además, no puede olvidarse que fue la madre de Orfeo. A ésta, por encima de sus hermanas, exhortará el poeta Alcmán de Esparta (fl. h. 630 a.C.), diciendo:

[6] *Contra los profesores*, «Contra los músicos» VI, 1, 2.
[7] *Charlas de sobremesa* IX, 743 d-746 a.

¡Ven, Musa, Calíope, hija de Zeus,
entona dulces palabras, e infunde
deseo en el himno y gracia en la danza![8]

De acuerdo con la importancia de estas criaturas celestes, el citado Macrobio continúa diciendo en los *Comentarios al Sueño de Escipión*[9] que el guía de éstas era Apolo Musageta (Conductor de las Musas), soberano de las restantes esferas en las que, bajo Calíope, todo es canto. Y de esta suerte Crates de Tebas (fl. 326 a. C.) conviene en unos breves versos que las riquezas del mundo se disuelven como el humo, pero no así la doctrina impartida por las Musas: meditación y enseñanza sobre el pasado, la existencia y el destino.[10] Al cabo, son ellas, las apenas corpóreas y de sutil cadencia, quienes dictan los versos a los poetas y las melodías a los músicos, áureas protagonistas de una incontable iconografía que se condensa en los cuadros alegóricos y en los frontispicios y grabados de profusos textos musicales, como el que aparece en la colección de Petrus Tritonius, *Melopoeae sive Harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum* (1507), donde las Musas, que tocan distintos instrumentos, rodean a la manera de una orla a Apolo—Febo en la imagen—, que está junto a Júpiter, Mercurio, Minerva y Pegaso.

Joseph Brodsky (1940-1996) pensó que el aliento femenino de la Musa se debe, precisamente, a que su virtud y cometido era convertirse en «la voz de la lengua», y esta palabra, «lengua» (*glôssa*), es la que quizá explique «su carácter femenino».[11] La presencia de las Musas, aunque en un senti-

[8] *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, 1991, p. 173.

[9] II, 3.

[10] *Antología de la poesía griega antigua. Siglos VII-IV a. C.*, Madrid, 1986, p. 141.

[11] *On Grief and Reason. Essays*, Nueva York, 1995; trad. cast., *Del dolor y la razón. Ensayos*, Barcelona, 2000, p. 89.



63. Petrus Tritonius, *Melopoeae sive Harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum*, «Las Musas» (1507).

do alegórico, perdurará de manera extraordinaria en la tradición occidental, desde Dante a Charles Baudelaire, Rainer Maria Rilke o W. H. Auden en lo literario; desde Agostino di Duccio o Giulio Romano a Max Klinger en lo que atañe a las artes plásticas, por no señalar lo específicamente musical, cuya genealogía es de raíz lejanísima y noble en cuanto a sus mentores, ya sean Michael Praetorius y sus «cristianizadas» *Musae Sioniae* a principios del XVII, o Jean-Baptiste Lully y Alessandro Scarlatti entrado ya el barroco, o bien, todavía en el siglo XX, Hans Werner Henze.

A primera vista puede parecer excesivo señalar que para los griegos la música supuso la asunción de un acto filosófico. La realidad lleva a pensar que así fue en los círculos restringidos, que, por lo demás, tuvieron una influencia social determinante dado que ayudaron a perfilar nuevos modelos de relación, tanto con el prójimo como respecto de la estructura de la vida privada. Todavía más que entre los egipcios y los pueblos semitas, la mousiké adquirió en aquella civilización un papel rector de la conducta, de pauta del aprendizaje y medio de educación del espíritu y aun del cuerpo. Y eso ocurrió no sólo en un superior terreno teórico, sino que formó una parte muy sustancial de la educación en las escuelas y academias.

Grecia, la Grecia cotidiana de los campos y las ciudades, como es de suponer sazonó con música las actividades y acontecimientos: fiestas, certámenes, juegos, ceremonias, oráculos, paradas militares, rituales, canciones de trabajo, espectáculos, concursos deportivos; todas las clases de aquella sociedad tenían en este arte un modo de esparcimiento y no menos una herramienta para expresar colectivamente sus afanes. Los versados compraban papiros que contenían las composiciones más conocidas del momento, y con igual interés los más pudientes se hacían con instrumentos musicales de factura refinada. Pero fue allí, en la Hélade, donde empezó a fijarse, con una sistematización mayor que la llevada a cabo en Babilonia, el estudio musical como ciencia especulativa y como materia de conocimiento del ser.

Existe una visión, muy alterada por el paso del siglo XIX, que nos presenta una Grecia edénica, un lugar de espaciosos y nobles edificios ajardinados y de gentes cultivadas y acostumbradas a la placidez, rodeadas de pensadores y artistas que hacían de la vida un modo de mesura y armonía. Sin embargo, se trata de una imagen deformada, «laureada», que

nos ha llegado a través de una también engañosa interpretación según la cual los estudiosos modernos propusieron el Renacimiento como un enlace o continuación del mundo clásico; pero este lazo únicamente cabe considerarlo en el terreno estético, porque en lo relativo a la vida, a lo cotidiano, era un asunto radicalmente distinto. La nostalgia es hija de la idealización.

No todos estaban sentados a la mesa departiendo con los eruditos de Ateneo. Si se piensa en la melancolía helénica de Hölderlin (1770-1843) y en los cuadros decimonónicos de Hugh William Williams o en los de Carl Haag, se percibe un espíritu que, contrariamente a las ruinas, queda en pie, intacto. ¿No sucede así en la *Vista de Ítaca,* de Edward Dodwell, cuyo lienzo parece esperar la llegada de Ulises y su llamada a la puerta del porquero Eumeo?

Los muchos poetas y escritores viajeros que llegaron a tierras griegas ya en el siglo XVIII—así Goethe—iban en busca de un mundo luminoso y sabio; no importaba que hubiera sido sepultado por el tiempo, pues se intuía que algo de su espíritu permanecía en aquellos lugares de caminos luminiscentes. Un autor como Saverio Scrofani declaraba en 1799:

> ¿Qué importa que Esparta, Atenas y Corinto hayan desaparecido para siempre? El terreno donde se levantaron contiene aún en su seno las ideas sublimes que inspiró en el pasado... ¡Y el silencio! El silencio hará que me sienta conmovido y que suspire en este majestuoso teatro donde tuvieron lugar tantas hazañas gloriosas.[12]

Nada más lejos, porque allí se padecieron innumerables hambrunas, epidemias, terribles sequías, guerras sin cuento

[12] Tomado de *Viaje a Grecia,* citado como lema por Fani-Maria Tsigakou, *The Rediscovery of Greece*, Londres, 1981; trad. cast., *Redescubrimiento de Grecia. Viajeros y pintores del romanticismo,* Barcelona, 1985.

y una miseria difícil de sobrellevar. Precisamente, esta realidad incidió en que la filosofía, lo mismo que la literatura, la música y las artes en general adquirieran un fondo pesimista y pasaran a convertirse en un ejercicio analítico del devenir humano concebido necesariamente como final trágico. Los historiadores y estudiosos han descrito suficientemente una cotidianidad griega llena de contrastes, donde los malabaristas, mendigos, mercaderes y filósofos convivían en el ágora a la espera de unas monedas o de que alguien se detuviera a escucharles. Se comía y dormía en la calle, y los actos políticos celebrados en dicha ágora, así como los asuntos legales, eran discutidos por la gente que pasaba entre corrillos de enredadores, visionarios y danzarines. La intemperie era un acostumbrado patrimonio común.

En su ejemplar estudio sobre la historia de la ciudad a través de la experiencia corporal de sus habitantes, Richard Sennet[13] nos recuerda que quienes sostenían la economía urbana eran precisamente los esclavos y los extranjeros o metecos, y que el número de personas era tan crecido y su clase tan diversa, que muchas calles, y por supuesto el ágora, «eran un caos completo», un ir y venir de mendigos y de tragasables que se exhibían al lado de los pescaderos y los banqueros que colocaban las mesas al sol, a la espera de los clientes. Junto a éstos no era raro ver a los bailarines que actuaban entre el trasiego y el prorrumpir de voces.

Las tempestades sufridas en alta mar por Ulises, las mortales rocas arrojadas por Polifemo, la mirada cegadora de Medusa, la llameante túnica de Heracles, eran, en cierto modo, la simbolización de un mundo sufriente y amenazado, sabedor de su peligro y no menos de su fragilidad. Éste fue uno de los motivos por los cuales la música se asimiló y entendió como un puente de concordia entre el exterior y el interior humano. Sin embargo, aun con ello, no cabe olvidar

[13] *Carne y piedra*, pp. 57-60.

que Orfeo, «el músico» por excelencia, el teólogo mediador entre lo oculto y la «visible» cotidianidad, el iluminado hijo de Eagro y la referida Calíope, el héroe capaz de dominar a las fieras y someter la naturaleza al son de su cítara y su canto, murió despedazado y presa de melancolía.

Los griegos eran mucho menos conservadores y prudentes que los egipcios, y acaso por ello más dados a cualquier tipo de novedad, viniera del campo de la técnica, del pensamiento o de la religión. Sus costumbres eran fácilmente alteradas por la adopción de un distinto—y a ser posible, foráneo—uso social. En realidad, y desde época muy temprana, ya despertó entre sus más distinguidos pobladores el ideal democrático de pertenecer a la minoría, la tendencia a lo selecto. Con el tiempo fueron considerados como normales determinados excesos. A Alejandro Magno le disgustaba que Agnón de Teyo llevara clavos de plata en los zapatos, o que Leonato se hiciera traer de Egipto arena fina para los gimnasios. No entendía por qué Filotas mandó confeccionar toldos de hasta cien estadios para la caza. El despilfarro había iniciado su andadura.

Surgieron entonces nuevos tipos de ciudadanos, muchos de ellos nacidos entre la nobleza, como el *kalós kagathós*,[14] que para obtener grandes beneficios se lanzaba a la aventura marítima; o el gran propietario que se especializaba en un cultivo y tenía como finalidad ampliar sus tierras y llevar los productos a regiones lejanas, desmarcándose así de los *kleroi* o pequeños cultivadores libres que a menudo trabajaban para estas empresas agrarias. Así empezaron también los conflictos entre el campo y la ciudad, ya que desde ella se organizaba, gobernaba y dictaba la actividad rural.

[14] Jean-Pierre Vernant, *Les origines de la pensée grecque*, París, 1962; trad. cast., *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires, 1965 [5.ª ed., 1975]. Véase especialmente el cap. V, «La crisis de la ciudad y los primeros sabios», pp. 54-64.

En un libro clásico como el de Karl Polanyi[15] se observa que el tejido comercial alcanzó una pronta espesura con la presencia de los muchos comerciantes locales o *kápéloi* y aquellos que deambulaban de ciudad en ciudad, llamados *émporoi*, 'mercaderes'. Las actividades comerciales fueron tan variadas e intensas que acabaron por constituir una variopinta economía y una fuente de especialidades laborales. De este modo, por ejemplo, los lidios que emigraron a Atenas se emplearon mayormente en la música y en la elaboración de comidas, cosa considerada indigna de su pasado. Comenta el autor que ya en plena democracia el dinero marcó los usos más extravagantes, entre ellos los falsamente piadosos. Se conoce que entre los jóvenes finamente vestidos se extendió la costumbre de despojarse de sus atuendos y ofrecerlos a los ancianos desastrados que llegaban a la ciudad. Era la ostentación escondida bajo el gesto filantrópico, un acto de aparente caridad y socorro que, en muchas de sus formas, tendrá una asombrosa réplica y aceptación a partir de la Modernidad.

El deseo de riqueza fue la espoleta que disparó la necesidad de construir un mundo del que apropiarse. Emanuele Severino[16] brinda una reflexión que explica suficientemente el comportamiento y el desarrollo de aquellas sociedades que constituyeron la Hélade. Se trata de la fascinación por lo nuevo, del proceso que conduce a la delirante dinámica de construir y destruir.

La idea de «novedad» se inaugura entonces «por primera vez en la historia del hombre», y en ello cifra su potencia: el ser humano cae en la tentación de creer que consigue extraer algo de la nada y, con ello, minarla, reducirla, desposeerla. Eso implica una fe en que el mundo es una continua afrenta

[15] *The Livelihood of Man*, Nueva York, 1977; trad cast., *El sustento del hombre*, Barcelona, 1994, pp. 275-281.

[16] *La tendenza fondamentale del nostro tempo*, Milán, 1989; trad. cast., *La tendencia fundamental de nuestro tiempo*, Pamplona, 1991. Véanse las páginas introductorias 9-16.

a la nada, la seguridad de huir de ella. Es concebir el producto como un trofeo, una victoria. Es ocioso decir que este pensamiento carecería de significado sin tener en cuenta que los griegos concibieron la «nada» como algo negativo, contrariamente a buena parte de lo que ocurre en las filosofías de tradición oriental. Para quien la nada tiene sentido, dice Nāgārjuna, «todo tiene sentido».[17] Llevado esto a la disciplina musical, y con los prudentes matices, también asistimos en Grecia a una forzada huida hacia delante, a una carrera en la cual la música no escapará de esta inercia de innovación sin límites.

CONTRA LA NUEVA MÚSICA

Las polémicas surgidas a causa de la introducción de un mayor número de cuerdas en los instrumentos; las disputas en torno a su más potente o inferior sonoridad; las modificaciones hechas en la búsqueda de afinaciones más complejas y la distinta disposición interválica dentro de una escala con el fin de hallar nuevos modos o *harmoníai*, fueron motivos continuados de discordia. No terminó aquí, pues los criterios dispares que los autores esgrimían sobre la disposición de los *tónoi* y la propuesta de *rhythmoí*, que venían a sumarse a los ya existentes, eran moneda corriente. Esto atizó la reacción en contra de la desaparición de ciertos tónoi o melodías sujetas a unas formas específicas «del pasado», toda vez que los adversarios de esta tendencia conservadora proclamaban el cultivo de una música más compleja contenida en las harmoníai. Molestaba a los más tradicionales el paso hacia el «artificioso» ditirambo, estorbaba la denominada *polichordía*, es decir, las muchas cuerdas y notas, en contraste con la *iligochordía*, de pocos órdenes, que reflejaba austeridad y rectitud.

[17] *Versos sobre los fundamentos del camino medio* XXIV, 14.

La progresiva adición de cuerdas, cuya autoría cambia según la fuente, corresponderá a muy diversos autores. Boecio nos ofrece en su tratado musical esta enumeración, a saber: la quinta cuerda fue añadida por el Corebo, hijo de Atis, mientras que la sexta se atribuye a Yagnis. Sabemos que Terpandro de Lesbos agregó otra más, en tanto que la octava dice deberse a Licaón de Samos. A Profrasto Periotes se le otorga la aportación de la novena, y a Histieo de Colofón la décima. La undécima parece recaer unas veces en Filóxeno y otras en Timoteo de Mileto, y asimismo se conjetura que fue Melanípides el que se adelantó a encordar la duodécima.

En medio de tal estallido de formas, ritmos y melodías, componer música al margen de los *nómoi* tradicionales equivalía a alejarse de la mejor usanza, a desestimar el sentido inicial de la palabra *nómos*, que significa 'ley', 'costumbre'. Éste fue un concepto—el de nómos—muy importante para los griegos. Venía a ser un principio rector, una ley universal que llegó a adquirir un carácter de personificación. En uno de los *Himnos órficos* se dedica una composición a Nomo en los siguientes términos:

Invoco al casto soberano de los inmortales y mortales,
al celestial Nomo, ordenador de los astros, señal distintiva
entre la tierra y el mar, guardián de la solidez firme y tranquila
de natura por las leyes, que él mismo, desde lo alto, trajo
en su recorrer del Cielo y Tierra, y en tal vuelo alejó
la malsana envidia. Él llama entre los hombres un noble fin
por la existencia, porque sólo él guarda el rumbo de los seres,
compañero sin doblez, de los más rectos pensamientos.
Arcaico y muy docto, entre quienes respetan la ley convive
plácido, y a los que le ignoran recae la desgracia en su peso.
Ea, pues, tú, afortunado, de todos honrado, portador de dicha,
grato a todos, envíanos tu señal con excelso y propicio corazón.[18]

[18] *Himnos órficos* LXIV.

Comoquiera que el nómos, de muy antigua procedencia, estaba sometido a unas fórmulas estrictas, conformaba un universo tan coherente que no permitía cambios ni aconsejaba la aportación de elementos extraños. Su marcada entidad hacía que las clases de nómoi respondieran a concretas estructuras, y es de notar que en su origen tuvieron un carácter religioso, por lo que se exigía una sustancial pureza formal tanto en lo literario como en lo musical. Eso es, sobre todo, lo que impelió a Platón a denostar lo que, más que innovaciones, consideraba una perturbación de las formas y, por consiguiente, una desviación del contenido y su negativa consecuencia en el aspecto moral.

Ante la perspectiva de tan «tediosas» novedades, Platón abogó por imitar a los egipcios, «que impedían transformar las canciones y las danzas dedicadas a los dioses». Este criterio le llevó a escribir, no sin detalle, que debían fijarse con puntualidad las fechas de las festividades en honor de los dioses y determinar con escrúpulo qué himno y qué danza debían interpretarse en cada ocasión. Quien no cumpliera este requisito en honor de alguna divinidad y, contrariamente, ofreciera música de otra especie, sería expulsado por «los sacerdotes y las sacerdotisas, en colaboración con los guardianes de las leyes».[19]

Siguiendo la autoridad del filósofo Heraclides de Ponto en su *Catálogo de músicos*, se indica en el Pseudo Plutarco[20] que el *Nómos citaródico* fue inventado por Terpandro (fl. h. 650 a. C.), un aedo que, según recrea la leyenda, recibió de unos pescadores de Antisa, en Lesbos, la lira de Orfeo. Ponía, dice Heraclides, la más adecuada música, «apropiada a cada nómos», la ceñía a los hexámetros de Homero o a los

[19] *Leyes* III 798 d-799 e.

[20] *Sobre la música*, 3 f. El autor del libro recoge para su documentación y noticias, además de la de Heraclides, las obras de Aristóxeno y Glauco de Regio, entre otras fuentes.



64. Citaroda. Ánfora ática (siglo V a. C.).

propios y luego los cantaba durante las fiestas y concursos. Su fama fue tan notable y extendida que muchos lo tuvieron por un músico mítico, aunque lo cierto es que este citarista y cantor vivió realmente y se dedicó con intensidad a su arte, un arte que le valió la victoria en cuatro ocasiones en los Juegos Píticos, mientras que en 676 y 673 a. C. ganó el premio de las Carneas, en Esparta, donde residió la mayor parte de su vida.

A Terpandro se le consideró el fundador de «la primera institución o escuela relacionada con la música», ubicada en la dicha Esparta, y del mismo modo se le atribuyeron múltiples invenciones en el terreno instrumental, como la creación de una lira llamada *bárbitos*, que encontraremos en unos capítulos, y la adición de tres cuerdas a las cuatro que ya tenía el instrumento. Esto último no tiene, de todos modos, un fundamento serio, dado que con anterioridad a Terpandro

eran relativamente frecuentes las liras heptacordes, tal como lo demuestra la iconografía más antigua.

Si es cierta la situación musical de aquel tiempo descrita por Platón, la naturaleza de este arte debió de sufrir muy marcados cambios respecto del pasado. En sus escritos abiertamente señala con el dedo la inmoderación y el escándalo del público, y no menos la lasitud de los jóvenes, a los que creía influidos por la poco edificante labor llevada a cabo por los músicos. En el decurso de largos párrafos, que no esconden cierta amargura, Platón objeta que la autoridad encargada de velar por la mejor disposición de la música antaño no se enfrentaba, «como sucede ahora», según infiere, «a los pitos ni las voces discordes de la masa», antes bien las personas cultas escuchaban en silencio y había guardianes que llevaban una vara para que «la masa, los niños y sus ayos» se mantuvieran en orden y, sobre todo, callados.

El autor llega a hablar en su célebre texto de «delitos contra la música», y culpa a los compositores, cómplices de unos espectadores vocingleros, que impusieron una «detestable» teatrocracia a la aristocracia musical. Sí, únicamente los compositores eran los responsables de tanto desatino:

En el placer báquico, al que se entregaban más allá de los límites de la razón, mezclaron trenos e himnos, peanes y ditirambos, imitaron en la cítara la música del aulós, lo mezclaron absolutamente todo, y, sin quererlo, tuvieron la inconsciencia de lanzar contra la música la calumnia de que en ella no cabía ortodoxia de ninguna clase, y de que el placer del aficionado, tanto si éste era culto como si era un patán, era el que juzgaba con más exactitud. A fuerza de componer obras de esta clase y de ponerles letras del mismo estilo, inculcaron al vulgo unos principios musicales falsos, y la audacia de creerse jueces competentes en la materia. En consecuencia, el público de los teatros se volvió, de silencioso que era, vocinglero, convencido de que podía distinguir lo bello de lo feo en el campo de la música, y a una aristocracia musical le sucedió una detestable

teatrocracia. Si al menos esto hubiera sido una democracia confinada a los hombres libres y dentro del campo de la música, el daño no hubiera resultado muy sensible.[21]

No puede ocultarse que, en cierto modo, Platón escribió instigado por la añoranza de un pasado que él contemplaba como noble, austero y elevado, labrado durante los siglos VII y VI a. C. El antiguo uso desconocía la «indignidad» del arte musical, la degradación y extravío manifestados ahora en la estridencia y el poco equilibrio de las melodías, y no menos en los ritmos inadecuados, ampulosos, así como en los modos «afeminados», tales como el jonio y el lidio, muy alejados de la ponderación del dorio.

Esta predilección sobre determinados modos, a los que se relacionaba íntimamente con los *éthoi*, los estados de ánimo y los caracteres, fue desde luego altamente compartida por la mayoría de autores. Siglos después del autor de las *Leyes*, Claudio Ptolomeo (h. 100-h. 178 d. C.) expresó que los modos de consonancia más aguda y brillante llamaban a la excitación temperamental, caso del mixolidio, mientras que los más sombríos, como el hipodorio, conminaban a la lentitud y la indolencia, aunque no así el dórico, «que da lugar a estados tranquilos».[22]

Al admitir que las estructuras modales tenían, por así decirlo, un correspondiente anímico, Aristóteles señaló, refiriéndose a un compositor como Filóxeno, que «no fue capaz» de componer el ditirambo *Los misios* en el modo dórico, puesto que «se vio empujado por la naturaleza misma de la composición al modo frigio»,[23] que es alegre por naturaleza. Como ocurre en la poesía, la longitud y la acentuación del verso está en relación con el significado, y así, por ejemplo, el

[21] *Ibid.* III, 699 d-701 a.
[22] *Armónicas* III, 7.
[23] *Política* VIII, 1342 b.

verso breve se aviene mejor con lo jocoso que el verso largo, y éste, contrariamente, es más apto para el tono elegíaco.

Esta influencia de la estructura modal sobre el corazón humano era una cosa tan extendida, que el ahora referido Aristóteles indicó que algunos sienten más tristeza y taciturnidad al escuchar una música que suena en el modo mixolidio, de la misma manera que hay quienes se abaten ante una melodía lánguida y, en cambio, al llegar a sus oídos el modo frigio reaccionan con entusiasmo. El temple «intermedio y recogido», dice, «parece inspirarlo el dorio». Es por esta causa y no otra que aconsejó las melodías dorias para la educación de los jóvenes, y a éstas sumó el modo lidio, encaminado a la educación infantil «por implicar a la vez orden y educación».[24]

La no observancia de estas reglas, la mezcla de elementos «discordes», tanto rítmicos como melódicos, es lo que invitó a Platón a sostener que la nueva música, en su conjunto, era un arte carente de virtud, propio de la persona «discorde», esa que se convierte en reflejo del más fiel espejo de la locura y la vileza. «Purifiquemos lo que nos queda», apostillaba. En realidad, estaba hablando de un mundo ya extinguido, de un tiempo en el que los músicos fueron considerados un modelo de ponderación, creadores de armonías capaces de sujetar con acuerdo el cuerpo y el alma.

Los textos han legado un amplio elenco de estos protagonistas musicales que mantuvieron el arte de los sonidos en la tradición propia de «la más alta virtud», pero también de aquellos que se distinguieron por no seguir la convención. En el Pseudo Plutarco se recogen, bien que pertenecientes a épocas distintas, no menos de una cuarentena de celebrados músicos, compositores, teóricos o *harmonikoí* y poetas «que llegaron a ser buenos compositores de música instrumental» y que, por así decirlo, conformaron el cuerpo central de

[24] *Ibid.*

los maestros de la Antigüedad griega. Además del aludido Terpandro, recorren la escritura del libro los muchos que dieron sentido a la genealogía de Orfeo, como el beocio Antes de Antedón, Filamón de Delfos y Lino de Eubea, el cual se distinguió, al parecer, por la composición de cantos fúnebres.

Se habla en el texto de Demódoco de Corcira, que escribió acerca de la destrucción de Troya y cantó las bodas de Afrodita y Hefesto; y también de Femio de Ítaca. Ambos, Demódoco el ciego y Femio, son citados por Homero en la *Odisea*. Asimismo es referido Estesícoro de Hímera. De Clonas de Tegea se dice que fue el primero en componer nómoi aulódicos y los cantos procesionales que se entonaban camino de los templos, a coro y con el acompañamiento del aulós. Polimnesto de Colofón, al que memoran Píndaro y Alcmán, es otro de los señalados, así como Arquíloco de Paros y el célebre citaredo Timoteo de Mileto, tan criticado, como veremos, por las innovaciones del ditirambo. En esa misma condena se incluye a Frinis, a quien un éforo llamado Écpretes cortó con una azuela dos de las nueve cuerdas, increpándole: «No dañes la música».[25]

Por otra parte, el nombre de Olimpo es mencionado con asiduidad, unas veces referido al héroe del panteón griego que pasa por ser hijo y discípulo de Marsias, y otras a diversos auletas. Y así, de igual manera, entre las figuras míticas se menciona a Támiris, o Támiras, herido y privado del canto por haber osado desafiar a las mismas Musas, como dijimos en su momento. Hiagnis, Anfión, Dioniso Yambo, son también unos insignes legendarios que surgen en el pasar de los párrafos.

Asimismo, el de Arión resulta un emblema cercano al mito, y más teniendo en cuenta su protagonismo en el milagroso episodio en el que se dice fue salvado por un delfín

[25] Plutarco, *Máximas de espartanos*, 220 c.

cuando trataba de huir de unos marineros que pretendían robarle, como veremos más adelante. Sin embargo, sí parece atestiguada la existencia de este Arión de Metimna, que de Lesbos viajó por muy distintos lugares, al igual que lo hizo su coterráneo Terpandro. A él, a Arión, se le asignan hallazgos sobresalientes como la invención del género trágico y la transformación del coro ditirámbico, que pasó de «cuadrado» a «cíclico».[26] Según este cambio, los coreutas ya no se desplazarían más en línea recta, danzando, como en los bailes procesionales, sino que lo harían en círculo, dispuestos en torno a un altar, primero hacia un lado (estrofa), y luego, con igual estructura rítmica, hacia el otro (antístrofa).

Los testimonios coinciden en que el virtuoso citaredo que fue Arión, acaso alumno de Alcmán de Esparta, llevó a cabo sus más notorias innovaciones en Corinto, aunque sin duda le fueron atribuidas, por glorificación, muchas que realmente no se debieron a su habilidad e ingenio. Así, Arquíloco de Paros había dado vida a ese tipo específico de ditirambo cincuenta años antes que Arión, y lo que éste hizo en verdad fue, seguramente, elevar el canto de Dioniso a la categoría de los otros cantos corales escritos de común para las fiestas religiosas. Es razonable creer, a tenor de lo aportado por la documentación, que esta clase de coro cíclico existiera ya en los inicios del siglo V a. C., y que mejor cabría conferir a Arión el desarrollo y maduración de este tipo de disposición coral y del ditirambo, que tanto marcó la manera de hacer de muchos músicos célebres, entre ellos el muy afamado Laso de Hermíone.

[26] Véase G. A. Privitera, «Il ditirambo come spettacolo musicale», en B. Gentili y R. Pretagostini, *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, pp. 123-131. Asimismo, G. Comotti, *Storia della musica, I. La musica nella cultura greca e romana*, Turín, 1977; trad. cast., *Historia de la música, I. La música en la cultura griega y romana*, Madrid, 1986, en especial las pp. 18-24.

En otro orden de aportaciones, se cuenta en el Pseudo Plutarco que Árdalo de Trecén, acaso de existencia asimismo fabulosa, precedió a Clonas en la invención de los cantos acompañados al aulós, y que Períclito resultó ser el último citaredo en vencer en las Carneas de Esparta. Aunque asimismo se pone en entredicho la existencia de Cepión, es mencionado como creador de un nómos que llevaba su nombre, y se da a Crates como autor del *Nómos policéfalo*. Prátinas, el aedo Taletas de Gortina—introductor en Esparta de los ritmos créticos y peónicos, de los cuales probablemente fue inventor—, y Mimnermo, poeta, compositor y auleta amigo de Solón, estuvieron también entre los artistas escogidos.

Quien parece haber logrado la gloria como tañedor de aulós y creador del *Nómos pítico* fue Sácadas de Argos, que recibió el galardón en los Juegos Píticos nada menos que en tres ocasiones, las concurrentes en los años 586, 584 y 582 a. C. Tiene sentido que sea recordado por Píndaro, dado que además dicho auleta enseñó y creó una forma nueva y más refinada de estructurar el canto: tras componer una estrofa en distintos modos, a saber, dorio, frigio y lidio, indujo al coro a cantar la primera de las estrofas en modo dorio, la segunda en modo frigio y la tercera en lidio, lo que producía una sensación auditiva de flexibilidad, de modulación. A instancia suya, y con la contribución de Polimnesto, Jenódamo de Citera y Jenócrito de Locros, se estableció en Esparta la famosa fiesta de las Gimnopedias.

La alusión de «flexibilidad» musical es una constante en muchos escritos de autores posteriores que no vieron, necesariamente, en estos cambios y «modulaciones» algo peyorativo. Está fuera de toda duda un espíritu tan refinado como el de Quintiliano, que consideró hermosas la fluidez y «variedad de tonos» de la música, y en una bella metáfora compara la rica gradación de notas a los muchos vientos que mueven la veleta sin atender estricta y únicamente a los cuatro puntos cardinales:

Así como hemos aprendido que soplan por lo general cuatro vientos de otros tantos puntos cardinales, cuando también se pueden percibir a veces muchísimos entre medio de ellos, a su vez con nombres varios, y algunos hasta propios de regiones y característicos de los ríos.

La misma relación existe entre los músicos, que después de haber asegurado cinco notas en la cítara (*qui cum in cithara quinque constituerunt sonos*), completan con muchísima variedad aquellos intervalos de las cuerdas (*spatia illa nervorum*), y entre esas notas, que intercalaron primero, introducen otros, de modo que aquellos pasos de cuerda a cuerda tengan numerosos matices.[27]

Tanto Jenócrito como Jenódamo componían peanes, al igual que los referidos Taletas y Píndaro, y es plausible que Crexo (h. 450-400 a. C.) ideara un acompañamiento instrumental distinguido por la multiplicidad de notas que, emitidas con instrumento de cuerda, constituían una línea muy diferenciada de la melodía cantada. A Filóxeno, del que dice Ateneo en *El banquete de los eruditos* que era un buen amante de la mesa, se le tilda en el texto atribuido a Plutarco de «vulgar», no muy lejos de lo que los filósofos más escrupulosos pensaban de Melanípides.

Si seguimos la genealogía que se ramifica a lo largo del Pseudo Plutarco nos conducirá a Pitoclides de Ceos, un auleta de gran renombre, maestro de Pericles, al que le es conferido el mérito de haber creado la unión entre el modo dorio y el mixolidio, y a Safo, como se verá, la invención de este último. En el tejido de referencias a los compositores de prestigio—casi todos ellos activos durante el siglo V a. C., como los ahora mencionados Crexo y Melanípides—se hallan asimismo Lamprocles, Corina y Lampro, de quien Platón[28] opinaba que una educación bajo su tutela asegura-

[27] *Instituciones oratorias* XII, 10, 67-68.
[28] *Menéxeno, o la oración fúnebre*, 236 a.

ba la fama y la alabanza entre los atenienses. Por supuesto, se concluyen los nombres del notabilísimo teórico y filósofo Aristóxeno y del no menos respetado aunque controvertido Damón de Oa, el personaje más influyente en la instrucción musical de Pericles y del que se manifiesta que dio cuerpo al modo lidio «distendido», ese que «se opone al mixolidio y que es cercano al jonio».

Y se relata, en esta obra de riqueza singular que es el Pseudo Plutarco, que Platón estudió la ciencia musical con Dracón de Atenas (siglos V-IV a. C.)—discípulo a su vez de Damón de Oa—y Megilo de Agrigento, y que Páncrates, Tirteo de Mantinea, Andreas de Corinto y Trasilo de Flía eran continuadores del estilo antiguo. En cambio, Políido lo era del moderno. También, y como cosa lógica, aparece el ya mencionado Laso de Hermíone, una de las figuras centrales de la historia de la antigua música griega, que transformó en el siglo VI a. C. el arte «que había existido hasta entonces». Finalmente, hacia el término del tratado se habla de varios auletas de nombradía, a saber, Teléfanes de Mégara, «enemigo de las siringas», Dorión y Timoteo, que según los relatos acompañaba en sus ditirambos a Filóxeno. Junto a éstos, por la especialidad de su disciplina, puede agregarse el más antiguo Hiérax de Argos, que probablemente vivió en el siglo VII a. C., y del que se dice tuvo una vida breve e infortunada. Todos estos nombres jalonan la memoria del Pseudo Plutarco.

EL RETRATO DE LA VANIDAD

Los platónicos títulos de la *República* y las *Leyes*, y no menos el *Timeo*, muestran la sedimentación de un pensamiento que fue común a unas generaciones que admitieron la música como ayuda y compás del devenir humano. Cabe recordar que el arte de los sonidos no debía de ser aceptado por el placer que proporcionaba sino por lo que suponía de enseñanza moral,

y dado que no era posible a la razón captar por entero la rectitud contenida en la música, «hay que hacer decididamente de ella una ley y una norma»[29] con el propósito de preservar su carácter sagrado. Para él, para Platón, la música era, desde luego, un legado de la divinidad, una soberbia anáfora con la que debía comenzar la interpretación de cada vida.

Platón, influido sobremanera por el ideario de Damón de Oa, no podía, en consecuencia, admitir a los nuevos compositores de ditirambos ni aprobar las que él consideraba extravagancias de Timoteo de Mileto, un músico, como se ha dicho, renovador, discípulo de Frinis de Mitilene, el cual, al lado de Melanípides y Filóxeno de Citera, modificó el estilo a finales del siglo V a. C. Exasperó a la mayoría y disgustó a los más «selectos». Pocos encontraban el sentido de una música tan compleja, y todavía menos se aceptaba el uso de tan alto número de cuerdas en un instrumento. ¿Para qué, si los dioses tienen suficiente con el silencio?

Existe un documento de impagable elocuencia acerca de las andanzas de este Timoteo, un decreto extendido en Laconia con el propósito de expulsarlo de aquel lugar, pues los espartanos velaban en igual medida que los atenienses por una música al uso, austera y bien reglada. Reproducido en muy diversas fuentes de la Antigüedad, en el texto se le acusa de impedir con su arte una correcta instrucción de los niños, y se le tilda de frívolo, de inmoderado:

Como Timoteo de Mileto, venido a nuestra ciudad, despreciaba la música tradicional y, rechazando el tañido de la cítara de siete cuerdas, corrompía los oídos de los jóvenes con la introducción de muchos sonidos; como, con el aumento de cuerdas y la frivolidad de la melodía, iba convirtiendo en vulgar y afeminada una música sencilla y ordenada—al componer la variación de la antistrofa en género cromático en vez de enarmónico—; y, como, invitado al

[29] *Leyes* II, 356 e.

certamen de Eleusis en honor de Deméter, compuso un poema en sazón no apropiado—describió a los jóvenes los dolores de parto de Semele de forma inconveniente—, por todo eso los reyes y los éforos decidieron que se reprendiese a Timoteo y que se le obligase a cortar de las once cuerdas las superfluas volviendo a las siete, para que cualquiera que viese la severidad de nuestra ciudad se guardase de introducir en Esparta algo que no fuese bello o que no condujese a la virtud o la gloria.[30]

Timoteo no fue el único defenestrado. La misma suerte acompañó a Frinis, que estuvo en el centro de las discordias. Es notable que abandonara el aulós para emprender el estudio de la cítara, cosa que hizo bajo la enseñanza de Aristoclides. Su aprendizaje debió de resultar muy provechoso, ya que en 446 a. C. obtuvo el primer premio en las fiestas Panateneas, y de este modo Aristóteles, al argumentar que con justicia se debe estar agradecido «no solamente a aquellos cuyas opiniones uno está dispuesto a compartir», sino también «a aquellos que han hablado más superficialmente», hace una precisa alusión a las figuras de Timoteo y Frinis de la siguiente forma: «En efecto, si no hubiese existido Timoteo, careceríamos de muchas melodías. Y si no hubiera existido Frinis, Timoteo no habría surgido. Y del mismo modo ocurre con los que han hablado acerca de la Verdad: de unos hemos recibido ciertas opiniones, y otros fueron causa de que surgieran aquéllos».[31] Sabemos que mucho más tarde, estando ya en las campañas de Asia Menor, Alejandro Magno pidió que le fueran enviadas composiciones de Filóxeno y Telestes en un tiempo en el que se había aceptado plenamente la música de aquella polémica generación.

[30] Tomo el texto de Boecio, que forma parte del prólogo del *Tratado de música*, donde el autor señala el enojo de los espartanos y apostilla: «Tan grande era la preocupación por la música, que creían que incluso gobernaba las mentes».

[31] *Metafísica* 993 b 15-16.

Sin embargo, sería impreciso señalar al autor del *Timeo* como el único denostador de las nuevas corrientes, pues un espíritu en apariencia tan alejado del de Platón como lo fue el de Aristófanes coincidía en el rechazo de aquellas prácticas musicales que se tenían por intemperancias y rarezas. En *Las nubes*—no podía ser de otro modo—no perdió la oportunidad de criticar al citado Frinis y, de paso, recordar al público en qué consistían las buenas maneras.

Claro que en todo razonamiento de Aristófanes siempre subyace una punzante ironía. Con su acento siempre cáustico, ahora en la personificada voz del «Discurso bueno», que se opone en un diálogo al «Discurso malo», indica que la antigua educación contemplaba muy distintos preceptos: jamás gritar ni alterarse e ir a tierna edad a casa del maestro de música sin manto, aunque ese día cayeran copos de nieve «compactos como harina». Y así también aprender ante su profesor una canción con los muslos separados y evitar de esta manera los juegos con los genitales. El texto hace hincapié en que era prudente alejarse tanto del ágora como de los baños públicos, y en él se insta a los muchachos a no dejarse embaucar por las bailarinas y, sobre todo, a hacer caso omiso si una «putilla cualquiera te lanza una manzana», pues este acto era símbolo de invitación al comercio amoroso.

Y a esos mismos jóvenes se les conminaba a que, tras asistir al gimnasio, allanaran la arena sobre la que habían estado sentados «y no dejar la huella de su virilidad», y cuando aprendían a cantar debían hacerlo entonando las canciones al modo transmitido por sus padres:

> Y si alguno de ellos hacía alguna necedad
> o una de esas desagradables inflexiones de voz,
> como las que hacen hoy en día, a la moda de Frinis,
> lo machacaban a golpes por haber faltado a las Musas.[32]

[32] *Las nubes*, 969-972.

Aristófanes tampoco perdonó a Eurípides el haber confraternizado con la música de Timoteo y la de sus contemporáneos, de modo que no perdió ocasión para censurarlo ni decir que el citado Eurípides «saca miel de todas partes: canciones de putas, escolios de Meleto, aires de auloí carios»,[33] y que la Musa que asistía a Eurípides no era, ciertamente, de la esplendorosa Lesbos, la isla distinguida como la cuna de los más diestros citaredos clásicos, entre ellos el referido y principal Terpandro.

Otro de los partidarios de este repudio musical fue Ferécrates (fl. h. 420 a. C.), poeta cómico, que en *El centauro* puso en boca de la Música una violenta refutación de lo creado por aquellos artistas. Y así, la ofendida muchacha dice de Melanípides que, tras su encuentro, la dejó alicaída y sin fuerzas con la inmoderación de sus doce cuerdas, y que el «maldito» Cinesias la desorientó porque en sus ditirambos la parte derecha se presentaba como la izquierda, y a la inversa.

En términos de similar enojo se dirigió a Frinis, a quien criticaba por aturdirla y desnortarla con «doce armonías en cinco cuerdas». Sin embargo, el peor de todos ellos, subraya, era un «pelirrojo de Mileto», cuyos hormigueos de notas sobrepasan toda pauta.[34] ¿Cómo se produjo el encuentro de la Música con la Justicia? Veamos:

[33] *Las ranas*, 1300-1301. Meleto fue un poeta menor al que se identifica, tal vez con poco fundamento, con uno de los acusadores de Sócrates. En cuanto al aulós o chirimía, el de Caria, región al suroeste de Asia Menor, era especialmente desdeñado por su penetrante y tosca sonoridad. Los carios fueron a menudo denigrados por su rudeza, y se despreciaba a los hoplitas de aquel lugar por ser los primeros—ya en el siglo VII a. C. —en luchar como mercenarios.

[34] Véase G. Comotti, «La musica nella cultura greca e romana», en *Storia della musica*, vol. I, Turín, 1977; trad. cast., «La música en la cultura griega y romana», en *Historia de la música*, vol. I, Madrid, 1986, pp. 76-77.

MÚSICA: Te hablaré de buena gana; pues para tu corazón
es un placer escuchar y para el mío hablar.
En efecto, mis males comenzaron con Melanípides.
De éstos él fue el primero que me cogió, y me aflojó
y me hizo más afeminada con sus doce cuerdas.
Éste, sin embargo, todavía me era soportable
en comparación con los males presentes.
Pero Cinesias, el maldito ático, con sus disonantes inflexiones
en sus estrofas, me ultrajó de tal forma que de la poesía
de sus ditirambos, como sucede en los escudos,
la parte izquierda parece la derecha.
Mas, a pesar de todo, se me antojaba más soportable.
Frinis, atacándome con una peonza, suya propia,
curvándome y doblándome, me destruyó del todo,
con doce tipos de modos con sus cinco cuerdas,
pero todavía se me hacía soportable;
pues si en algo se equivocó, después lo arregló.
En cambio Timoteo, queridísima, me ha taladrado
y lacerado de manera infame.

JUSTICIA: ¿Quién es ese Timoteo?

MÚSICA: Un pelirrojo de Mileto.
Éste me causó males, superó a todos cuantos menciono,
introduciendo hormigueos de notas y gorjeos odiosos.
Y si me encuentra por casualidad paseando sola
me desgarra y destruye con sus doce cuerdas.[35]

Se diría que la música evidenció de manera meridiana, como pocas disciplinas lo hicieron, la fisura abierta entre dos mundos y concepciones, la fractura que volvió crepuscular la voz

[35] Citado en el Pseudo Plutarco, *Sobre la música*, 30 d.

de los antiguos aedos y propició el despuntar en las cuerdas resonantes de una nueva Atenas. Este paso, como podemos suponer por todo lo comentado, no fue sereno; por doquier hallaba antagonistas. Ya se ha señalado aquí que los espartanos fueron muy refractarios a los cambios en música, por lo que en un pasaje de Plutarco se lee:

> No permitían que nadie transgrediese ninguna ley de la antigua música. Los éforos multaron incluso a Terpandro, a pesar de ser el más antiguo y mejor citarista de su tiempo, además de panegirista de las hazañas heroicas, y le quitaron su cítara y la clavaron a una pared porque había añadido una cuerda más para la variedad del sonido, pues ellos aprobaban solamente las melodías más simples. Y cuando Timoteo competía en los festivales Carneos, uno de los éforos cogió un cuchillo y le preguntó de qué lado podía cortar las cuerdas añadidas a las siete usuales.[36]

De hecho, el desarrollo de la música fue observado por muchos como simple decadencia, un hecho que se asoció a la palmaria relajación de las costumbres tanto en el ámbito privado como en el público. Esta circunstancia, desde luego, no era privativa de lo acontecido en el mundo grecolatino, pues en el *Wen-tzu*, cuyas primeras noticias datan del siglo II a. C., se dice que cuando los sabios hicieron música por vez primera fue, precisamente, para «restaurar el espíritu, detener la vida licenciosa y devolver la mente celestial», y en dicho texto chino se hace hincapié en que la música decadente y la irreflexión fueron una misma cosa, y que un declive de esta naturaleza afectó «a las últimas celebraciones, hasta el punto incluso de destruir países».[37]

La queja acerca del cambio de actitud de los espectadores que asistían a los teatros y a las reuniones musicales de Gre-

[36] *Antiguas costumbres de los espartanos*, 17.
[37] *Wen-tzu*, 174.

cia fue una constante a partir del siglo V a. C. Todo parecía abandonarse al olvido, el coro, por ejemplo, trascendental en un tiempo, cedía su testigo al canto solista del *tragoidós*. No sin fundamento Saverio Franchi[38] ha dicho que desde entonces la presencia principal del coro no se volverá a manifestar hasta muchos siglos después con la aportación de una figura como Christoph Willibald Gluck (1714-1787) en el siglo XVIII, un compositor, por cierto, muy afecto a los temas griegos. ¿Quién puede negar la trascendencia de sus obras en el panorama dramático, teniendo en cuenta que dio vida a *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) e *Iphigénie en Aulide* (1774), entre otras que discurren sobre un mítico fondo heleno?

Son tantas las noticias relacionadas con el desenfreno y licencia de quienes frecuentaban los espectáculos y el vacuo contenido de éstos, que su realidad constituye toda una literatura, sin duda cómica. Con el tiempo los actores, en su conjunto originariamente esclavos, ensombrecieron la figura del autor y obtuvieron notables ganancias ante un público que quedaba maravillado por los efectos escénicos y las innovaciones. Los espectadores caían rendidos ante el uso de la *mechané* (maquinaria), especie de cabestrante del que colgaba un personaje a la vista de todos para anunciar algo importante. Su armazón inspiró a los latinos el *Deus ex machina*, Dios desde una máquina, esa frase proverbial con la que se hacía referencia a alguien que venía a poner remedio y salvar una situación.

En las comedias había personajes groseros y glotones, desaliñados y chocarreros; los escritos coinciden en que fueron los mimos los predilectos y los destinatarios de los vítores más unánimes, porque no era raro que actuaran impúdica-

[38] «Monodia e coro: tradizione classica, scritti critici e origini del melodramma. Sopravvivenze di una danza greca nell'Europa medievale e moderna», en B. Gentili y R. Pretagostini, *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, p. 44.

mente y prepararan escenas en las que el actor se sustituía por un reo, al que se denigraba con los peores gestos. Los gritos y silbidos, los guiños obscenos y la increpación estaban a la orden del día. Molestaba a los más distinguidos el hedor que llegaba de las gradas traseras, donde se hacinaba una ruidosa muchedumbre mayoritariamente campesina que traía consigo el olor de los animales y establos. ¿Cómo iba a satisfacer a Platón, o aun a Aristóteles, un panorama como el que condujo a los poetas y músicos a degradar su arte? Es lógico, dadas las circunstancias, que en Esparta sus habitantes no fueran «ni a comedias ni a tragedias, para no oír ni en serio ni en broma a quienes hablaban en contra de las leyes».[39]

Ya en los días de Roma este ambiente de jácara fue palmario y llevado al extremo, y más aún en la época imperial de Tiberio, Calígula y Nerón. *De duodecim Caesarum vita* o *Vida de los doce césares* de Cayo Suetonio (n. 70 d. C.) es, sin duda, un privilegiado mirador desde el que contemplar el descarrío vivido entonces, empezando por los gobernantes. El catálogo de anécdotas, si se permite esta expresión, tiene en Nerón un buen índice. Una de ellas lo presenta enardecido y soñador: se juró que, de vencer al enemigo, celebraría la victoria como un auténtico histrión y bailaría el *Turnus* de Virgilio; más aún, tocaría en los festejos triunfales el aulós y el órgano hidráulico, un instrumento que le fascinaba por su rareza. La voz de Suetonio nos confiesa que «no falta quien dice que hizo perecer al cómico Paris como adversario demasiado temible».[40]

Era tanto el alboroto en las calles, los teatros y estadios, que los menos afectos al bullicio se retraían en sus casas. Es conocido que Plinio el Joven (h. 61-113 d. C.) habilitó en su vivienda una habitación insonorizada para aislarse del ruido de las fiestas, especialmente de las Saturnales, que se celebra-

[39] Plutarco, *Antiguas costumbres de los espartanos*, 33.
[40] *Vida de los doce césares* VI, 54.

ban entre el 17 y 19 de diciembre. No había otros festejos tan animados: se permitían las trampas en el juego, las tiendas y negocios cerraban, proliferaban los banquetes públicos, los amos servían benévolamente a sus esclavos, se encendían candelas por todas partes, los regalos abundaban. En el siglo IV d. C. muchas de estas costumbres fueron asimiladas por el cristianismo al Año Nuevo, y su sustrato asociado, tiempo después, a la Epifanía de Jesús.

La enumeración y descripción de estas expresiones festivas podrían conducir a la escritura de un libro entero; vendrían a sazonarlo Tito Livio, Aulo Gelio, Séneca. «Nadie se meterá en mi casa ni perturbará mi meditación»[41] escribía este último en una de las *Epistulae* dirigidas a su amigo Lucilio. Y lo afirmaba como reacción «al griterío que llega del estadio» y como rechazo a los espectáculos frívolos, entre los cuales se contaban algunas prácticas deportivas que atraían, según dice, «a todos los importunos», como la esferomaquia, que era una especie de pugilato cuyos protagonistas se ponían en las manos unas pesas para obtener mayor pegada.

El enfrentamiento de este pensador y hombre de Estado con lo que él llamaba actividades degradadas, ya fueren teatrales o de competición, le hizo convertirse, como a buen seguro sucedía a otros ciudadanos, en un buscador de silencio, y así lo confesó en muchos momentos de su obra. Sin embargo, ninguno tan revelador como en el que, en un acto de pleno estoicismo, Séneca (h. 4 a. C.-65 d. C.) asegura no sin ingenuidad —¡cómo criticaron Plutarco, Jean de La Bruyère y Kierkegaard a los estoicos su artificial planteamiento!— que no precisaba ya del silencio, pues nada ni nadie podía turbarle en su concentración y estudio. Y eso que cuenta a Lucilio que vive encima de unos baños donde se grita y se gime a causa del esfuerzo de los atletas, de quienes oye la fuerte respiración, los silbidos y el braceo en el agua. Peor

[41] *Cartas morales a Lucilio* LXXX.

aún: los gritos de aquellos que se depilan, y no menos enojosos resultan los cantantes que creen que con el baño mejorará su voz, y todo ello unido a la algarabía de confiteros y chacineros que deambulan por las calles vendiendo la mercancía. Y el paso de los carros, el chirrido que proviene de la cerrajería y del aserrador. Pero el colmo de tanta batahola es el sonido que le llega de los talleres de un constructor de trompetas (*tubae*) y chirimías (*tibiae*) situado cerca de la Meta Suidans, que, una vez finalizadas, las prueba con tesón y los sonidos irrumpen en las ventanas como auténticos «mugidos».[42]

Si leemos las quizás no suficientemente recordadas *Sátiras* de Juvenal (fl. principios del siglo II d. C.) hallaremos cuadros muy similares, excesivos pero reales, donde la chirimía (*tibia*), dice, excita la cintura (*cum tibia lumbos incitat*) y las Ménades, que agitan la cabellera y aúllan, se sienten transportadas tanto por el *cornu* como por el vino (*et cornu pariter uinoque feruntur attonitae*).[43] Todo, en el fondo, indicaba síntomas de cansancio, una fatiga que predispuso a la indolencia de una población que se sentía víctima de un sistema que invertía la mayor parte de su caudal en armas y mármol. De un modo u otro, este sentimiento llegó a todas las capas sociales e hizo decir a Marco Aurelio (121-180 d. C.) que tanta vacuidad, tanto espectáculo absurdo, se había tornado en una paráfrasis de la propia vida:

Así como los juegos del anfiteatro y de lugares semejantes te inspiran repugnancia, por el hecho de que siempre se ven las mismas cosas, y la uniformidad hace el espectáculo fastidioso, así también ocurre al considerar la vida en su conjunto; porque todas las cosas, de arriba abajo, son las mismas y proceden de las mismas. ¿Hasta cuándo, pues?[44]

[42] *Ibid.* LVI.
[43] *Sátiras* VI, 315-317.
[44] *Meditaciones* VI, 46.

Por más que los actores y músicos de baja estofa fueran admirados entre la plebe, las altas instancias los combatían con dureza, de modo que les fueron negados ciertos derechos, entre ellos el voto o la posibilidad de casarse con un miembro de las familias senatoriales. Y ésta es la razón, como cuenta Aulo Gelio, de que el filósofo Calvisio Tauro ordenara la lectura de los *Problemas* aristotélicos a un muchacho de familia acaudalada, discípulo suyo, que se delectaba con los músicos y cómicos, a quienes encontraba «personas agradables y deliciosas». Así, pensaba Tauro, el joven se apartaría de la insania de aquel mundo de exceso y militantes de la *ars ludicra*.

En razón de estas secuencias mundanas es coherente que la música suene en los momentos más disparatados de *El satiricón* de Petronio (m. 65 d. C.), y que, ya en tiempos tardíos, san Agustín diga que estos «juegos escénicos» y los espectáculos son «el vivo retrato de la humana vanidad». Por tal motivo los actores «no adoraban ya a los dioses como ocurría



65. Músicos ambulantes. Mosaico pompeyano (Villa Cicerón), inspirado en un original griego del siglo III a. C.

en el pasado». Está bien que, después de tanta sinrazón, los actores fueran perdiendo sus privilegios:

Parece que, si viviera Escipión, acaso me respondería: «¿Cómo hemos de querer nosotros que se castiguen aquellos crímenes que los mismos dioses constituyeron por ritos sagrados, cuando no sólo introdujeron en Roma los juegos escénicos, en los cuales se celebran, dicen, y representan semejantes indecencias, sino que mandaron también que se les dedicasen e hiciesen en honra suya?» ... Además de esto, los romanos, aunque estaban bajo el yugo de una religión tan perversa que les inclinaba a dar culto a unos dioses que habían querido que les consagrasen las representaciones obscenas de los juegos escénicos, con todo, mirando a su autoridad y decoro, no quisieron honrar a los ministros y representantes de semejantes fábulas, como lo ejecutaron los griegos, como dice Escipión y refiere Cicerón, considerando el teatro y el arte de los cómicos como algo ignominioso, no solamente no quisieron que sus actores gozasen de los privilegios y honores comunes a los demás ciudadanos romanos, sino que hasta los privaron de su tribu, conforme a lo resuelto en la visita que pasaron los censores.[45]

Esta visión tan disconforme fue la que prevaleció durante muchos siglos. Entrada la Edad Media, san Isidoro consideró que el teatro era la fiel imagen de un mundo idólatra que tenía el mal en su origen. Aquellos *spectacula*, que así se llamaban «por estar abiertos a la expectación de los hombres», se celebraban en lugares de perdición, pues si en el pasado los teatros se levantaban en zonas de privilegio, llegó un tiempo en que se les llamó «prostíbulos» porque, terminada la función, las rameras se prostituían allí. Lo cuenta Isidoro con acento crítico,[46] sin duda influido por la lectura de Tertuliano, que en *De spectaculis* condenó el descuido moral de los mismos. ¿Cómo encajar un arte dedicado a Venus y Líber?

[45] *La ciudad de Dios* II, 13.
[46] *Etimologías* XVIII, 42 y 51.

Es natural: si se parte de los preceptos morales a los que Platón apeló, que la música representaba algo más que una simple expresión festiva. La responsabilidad otorgada al aedo o al citarista era la misma que se daba al filósofo o al médico. Por eso se incidía una y otra vez en que todo, dentro de este arte, debía mesurarse, y se tenía la idea de que ningún compositor, por grande que fuera, jamás podría compararse con las Musas. Éstas eran, desde luego, el *speculum* de la perfección: ellas nunca incurrirían en los errores de los «músicos humanos», a saber: mezclar un texto propio de hombres con una melodía femenina; o reunir ritmos sin orden; o generar sonidos instrumentales confusos; o separar la melodía y el ritmo; o, todavía peor, crear líneas melódicas sin palabras para ser tocadas únicamente por la cítara o el aulós.

La búsqueda de la música ideal y su reflejo en la serenidad, bien lo sabemos, es algo común en los libros de sabiduría de todas las culturas, pues en ellos se acepta de pleno que la música es una inductora del equilibrio espiritual. El desorden, la «mezcla de colores, ritmos e inadecuadas melodías» aludidos en los textos platónicos, es lo que también llevó a Confucio a comentar a uno de sus alumnos que, si bien al principio todo puede parecer «mezclado», el desarrollo de la interpretación musical debe encaminarse necesariamente a una exposición armoniosa, clara, sin interrupciones, y «seguidamente cada sonido se desprenderá en su pureza, límpido y sostenido hasta el final». En la aspiración de este afán de moderación, nitidez y proporción, señala que la música Shao es «perfecta en su belleza y perfecta en su bondad», pero no así la música Wu, cuya «belleza es perfecta, pero no así su bondad».[47]

[47] *Analectas* (*Lunyu*) III, 23 y 25.

En la conquista de esta serena recepción musical, Platón invitó a sus conciudadanos a rechazar todo aquello que desbaratara la armonía del verdadero canon. Aconsejó a los hombres de treinta años, y todavía más a los de cincuenta,[48] rechazar toda música indecorosa, y sólo a la edad de estos últimos, decía, es cuando se consigue una solvente formación para participar en los coros y es también el tiempo en que se llega a poseer el verdadero sentido y ciencia de los ritmos y las armonías. Recordemos que el mencionado Confucio decía: si un hombre no tiene benevolencia, ¿para que le servirá la música?[49] Es fama que este sabio no cantaba el día que había llorado.

Entre los griegos cultos era mejor hablar de ella, de la música, como «saber filosófico» que como disciplina práctica. Los músicos profesionales, principalmente los intérpretes, ya lo hemos dicho, recibieron muy poca estima de la elite social, se les tenía por gentes de escasa ciencia. Sin diferir de Platón, en diversos pasajes aristotélicos se pone el acento en esta cuestión y llega a afirmarse que tal oficio «no es cosa propia de un hombre» y que, aun siendo la música necesaria para la instrucción de los muchachos y beneficioso practicarla en su edad juvenil, «al hacerse mayores deben dejar este ejercicio»[50] y recurrir únicamente a la enseñanza recibida para, el día de mañana, opinar con probidad sobre música. Además, aceptaban los antiguos que las personas de edad estaban más capacitadas para emitir un juicio sobre este arte que para ejercitarlo. Pero, al margen de este criterio, también había razones fisiológicas: Plutarco indica que, debido al deterioro del oído, incluso los músicos, conforme envejecen «componen en un tono más agudo y duro»,[51] del

[48] *Ibid.* III, 670 b.
[49] *Op. cit.*, III, 3.
[50] *Política*, 1340 b.
[51] *Charlas de sobremesa* I, 625 b.

mismo modo que con el transcurrir de los años los ancianos leen mejor de lejos que de cerca.

Así que es fácil imaginar las burlas de que fue objeto Sócrates cuando, ya en su vejez, decidió aprender a tocar la lira y danzar. A pesar de ser aceptado en las *Leyes* que todos, hombres y mujeres, niños y adultos, canten, no es menos cierto que se menosprecia a quien, entrado en edad, dedica su ocio a tal menester. El diálogo entre Clinias y el Ateniense no puede ser más revelador:

ATENIENSE: A todo aquel, creo yo, que comienza a tener años le causa una cierta repugnancia la idea de cantar, encuentra en ello menos placer y, si se viera obligado a hacerlo, se avergonzaría de ello tanto más cuanto más avanzada fuera su edad y fuera el más reservado. ¿No ocurre realmente así?

CLINIAS: Ciertamente es así.

ATENIENSE: Y si tuviera que cantar en el teatro, ante gentes de todas clases, en pie, ¿no se avergonzaría más aún de ello? Pero: si, al igual que hacen los coros que se disputan la victoria en una competición, los hombres de esa edad se vieran forzados a cantar, sin comer y en ayunas, luego de sus ensayos, ¿no sería esto cantar con el colmo de la displicencia y la humillación y no lo harían sino con desgana?

CLINIAS: Lo que dices es necesariamente así.[52]

Es posible, según el *Eutidemo* de Platón, que Sócrates recibiera lecciones de Connos, un citarista de cierta reputación, hijo de Metrobio. Los condiscípulos, casi todos ellos adolescentes, se burlaban de él y, soportando el ridículo, dice el au-

[52] *Leyes* II; véase en especial 662 a-666 b.

tor de las *Leyes* que al mismo Connos, como chanza, le recayó el sobrenombre de «maestro de viejos» (*gerontodidáskalos*).[53] La torpeza musical del filósofo fue tan manifiesta que llegó a exasperar numerosas veces a su profesor, quien perjuraba y llamaba sin cesar a la paciencia. No sabía cómo desenvolver las manos entre las cuerdas de la lira ni cómo modular el canto y cimbrear el cuerpo. Connos lo daba por inútil, lo desatendía.

Viejo, sí, pero aun con todo Sócrates deseaba asimilar las enseñanzas y transmitirlas a su vez a los demás ancianos. Señalaba que la danza proporcionaba un ejercicio corporal muy beneficioso para los entrados en edad, y que no era absurdo aprender aquello que no se sabía. «Es mejor ser tachado de retardado que de ignorante»,[54] decía Sexto Empírico al evocar este episodio socrático. Porfirio también habla en uno de sus más íntimos textos del declive de la vejez, y dirigiéndose a su esposa enferma, le hace la siguiente confidencia: «decidí aplacar a los dioses del nacimiento, como hizo Sócrates en la prisión cuando prefirió practicar la música popular al habitual ejercicio filosófico, para asegurar su salida de la vida».[55]

La música fue siempre socialmente un motivo de vigilancia, un arte cuyo linde entre la dignidad y la denigración resultaba ciertamente frágil. ¿No sintió vergüenza Mikal, esposa de David, al verle bailar sin freno? ¿Por qué, si no, quedó aturdido Filipo II al comprobar que su hijo Alejandro Magno cantaba con tanto esmero? Anaxágoras, el filósofo, provocaba la risa de los muchachos cuando tarareaba una canción, y es elocuente el episodio en que Platón declinó

[53] *Eutidemo, o el discutidor*, 272 c. Véase Reginald P. Winnington-Ingram, "Kónnos, Konnâs, Cheride e la professione di musico", en B. Gentili y R. Pretagostini, *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, pp. 246-263.

[54] *Contra los profesores* VI, 13.

[55] *Carta a Marcela* II.

danzar vestido con un traje de púrpura por considerar que le afeminaba. Hay una canción, una danza, una música, un sonido para cada edad; así que bellamente Apuleyo escribía que los mirlos, en apartados desiertos, «balbucean el canto de la infancia», mientras que en la impenetrable soledad los ruiseñores gorjean «el canto del tiempo juvenil» y en las inaccesibles corrientes los cisnes «ensayan el himno de la vejez».[56] Lo cuenta Diógenes en el segundo de los libros de las *Vidas de los filósofos*.

[56] *Florida* XVII, 17.

VII

EL CUERPO MUSICAL DEL UNIVERSO

ORFEO, EL CEÑUDO

Yendo de camino en su expedición contra Persia, Alejandro se detuvo en Leibetra, en territorios de Tesalia, ante una estatua de Orfeo hecha de ciprés. En aquellos días la madera sudaba abundantemente, y ello fue tomado como designio y prodigio anunciador de grandes hazañas. El supuesto esfuerzo del héroe tracio indicaba que las felices aunque cruentas campañas iban a necesitar de los músicos y los poetas para cantarlas.

Orfeo había bajado a los infiernos, al dominio de lo *inferus*, al universo de los muertos, como después lo haría Eneas y más tarde su cantor Virgilio de la mano de Dante. Buscaba entre la oscuridad y las galerías lóbregas una memoria, caminaba hacia el trasmundo para franquear la puerta de la revelación. Una tradición sitúa los hechos en la región de Tesprotia. Mediante la *katábasis*, el descenso, Orfeo se adentraba en los dominios de una iniciación, en la secreta regla de la purificación. Quería rescatar a Eurídice. Para esta empresa tomó la lira y entonó las canciones más bellas y conmovedoras, capaces de conjurar los peligros que suponen el desafío del destino.

¿Qué fuerza podía acallar, como así hizo, la sed y el hambre de Tántalo? En la andadura hacia el Hades, hacia el más inferior Tártaro, consiguió que el perjuro Ixión detuviera su terrible rueda y que la piedra de Sísifo quedara posada en un pequeño plano. Enmudecieron las Euménides. Tanta era la belleza de su música, que los dioses malignos se retiraban a su paso. Cerbero no ladraba. El canto y el sonido que salía de las cuerdas de la lira cumplían todo milagro.

Por ello, Hades y Perséfone accedieron a que Eurídice regresara al mundo de los vivos, con la sola condición de que su esposo, el más excelente de los músicos, el fundador de misterios, debía guiarla hasta la salida de la entraña terrestre. El requisito, sin embargo, consistía en que Orfeo no volviera



66. Orfeo, tañedor de lira. Mosaico romano (siglo II d. C.).

la vista atrás. Pero él, muy cerca ya de la luz del sol, dudó. «¿Y si Eurídice no sigue tras mí?—se dijo—. «¿Acaso ha sido todo un engaño para someterme a una prueba?». Vaciló, miró a su espalda. Había recelado de los dioses y de quienes tienen trato con el devenir. Por eso Eurídice, que había muerto a consecuencia de la mordedura de una serpiente, cayó fulminada por segunda vez, y ahora para siempre. El cantor la contempla en la sombra helada de la barca, en la *frigida cumba*, como escribe Virgilio, yéndose, lenta, por la Estige.

Desde entonces Orfeo erró melancólico entre los hombres, con la mirada abismada, propia del que espera a sabiendas de que ya nada llegará. El poeta romano lo dibuja al pie de un risco llorando durante siete meses, a orillas del Estrimón. La música le valdrá para consolarse, aquella misma que le

permitió dominar a las fieras y amansarlas, la misma que serenaba los elementos y movía los árboles y las peñas. ¿No servía la música para retornar a los muertos? ¿No sucederá así en *Un cuento de invierno*, de William Shakespeare (1564-1616)? Quizás Orfeo no encuentre ninguna razón fuera de la melancolía. Un espíritu del barroco como el del poeta Juan de Jáuregui (1583-1641) debió de entender muy bien el interior de quien se debate entre la voluntad y el abandono. En una de las octavas de su largo *Orfeo* escribe:

> Mísero yo, que, con la voz cansada,
> al reino del dolor descanso ofrezco:
> todos su pena sienten mitigada,
> y solo la de tantos yo padezco;
> de mi tristeza el gozo se traslada,
> abundo de lo mismo que carezco;
> canto al alivio ajeno, al propio callo,
> y lo que a tantos doy, en nadie hallo.[1]

Tal vez el nombre que se le impuso constituyera un designio: Orfeo (*Orpheus*), decía Salomon Reinach (1858-1932), significa 'el ceñudo'.[2] Quizás podría tomarse como un epíteto. Su final fue trágico. Se dice que todas las mañanas ascendía al monte Pangeo para cantar a Helio, identificado con Apolo, y, dado que éste era el único destinatario de cantos tan hermosos, Dioniso, celoso y arrebatado, indujo a las Ménades a que le dieran muerte. Y así sucedió: lo despedazaron, y en su saña esparcieron los miembros por doquier. La cabeza, arrojada a las aguas del río Hebro, siguió cantando, y flotaba sobre las breves ondas que la arrastraron al mar. Llegó hasta las costas

[1] *Obras* II, p. 36. En dicho volumen, junto a *Aminta*, figura el largo poema *Orfeo*, que Juan de Jáuregui vio impreso en 1624.

[2] *Orphée. Histoire général des religions*, París, 1904; trad. cast., *Orfeo. Historia general de las religiones*, Madrid, 1910 [reimp. 1985].

de Lesbos, donde movidas por la piedad las Musas erigieron una tumba y un oráculo. Otros afirman que la cabeza se meció hasta la desembocadura del río Meles, donde la hallaron unos pescadores. Allí recibió memoria y honor fúnebre. Dameto cantó de este modo la sepultura del músico:

> En las tracias laderas de Olimpo esta tumba recubre
> a Orfeo, que fue el hijo de Calíope, la Musa,
> a quien no desoyó el encinar, tras el cual acudieron
> con las rocas sin alma los rebaños de fieras
> silvestres, aquel que inventara los místicos ritos
> de Baco y ciñó los versos al pie heroico,
> el que incluso encantó con la lira el espíritu adusto
> y el inexorable corazón de Clímeno.[3]

Una versión apunta que tras la muerte de Eurídice Orfeo dejó de relacionarse con las mujeres, antes bien prefería la compañía de muchachos, por lo que, agraviadas, lo mataron. Ovidio hará una sutil burla de ello. Así también, ciertos relatos hablan de un Orfeo suicida, mientras que Esquilo señaló como ejecutoras del luctuoso episodio a las Basárides, llamadas de este modo las bacantes tracias por vestir con pieles de zorro, una indumentaria con la que ocasionalmente aparece representado el propio Orfeo. *Basareus* es una antigua denominación de «zorro». ¿Había sido despedazado por su misma manada?

Hay quienes aseveraban, por el contrario, que murió por venganza de Afrodita, y aun por el rayo de Zeus, y que, como resultado de su fulminación, las cenizas se guardaron en un ánfora, cerca de Dión.[4] Y no faltó la tradición referida a que, ya retornado del Infierno, Orfeo estableció unos misterios en los que se desvelaban los secretos del mundo inferior. Las

[3] *Antología Palatina*, 560.
[4] Pausanias, *Descripción de Grecia* IX, 30, 7.

reglas mistéricas determinaban que únicamente los hombres podían acceder al enigma tratado en estas ceremonias; así que un día los confiados concurrentes, al dejar el armamento fuera del recinto, quedaron desprotegidos ante una asechanza: al salir se vieron atacados por las mujeres que empuñaron las armas robadas, y todos, Orfeo también, cayeron muertos por el hierro. Los últimos hechos del músico se hallan pulcra y emotivamente narrados en Virgilio, que lo cuenta del siguiente modo:

> Él, sin descanso, siete meses dicen,
> al pie de excelso risco, en la ribera
> del desierto Estrimón llorando estuvo;
> y en los gélidos antros, con sus trenos,
> amansaba los tigres y enseñaba
> su ritmo al robledal.
> ...
> Ni amores ni himeneos ya su duelo
> le consintió jamás. Cruzaba a solas
> las nieves hiperbóreas en el Tanais,
> la tenue escarcha en los rifeos llanos,
> siempre llorando a su raptada Eurídice,
> siempre a Dite enroscando la dureza
> de su frustrado don. Mas las Ciconias,
> de su desdén cansadas, una noche,
> en su sagrada orgía de bacantes,
> despedazado el joven, esparcieron
> sus restos por los campos. La cabeza,
> del albo cuello de marfil segada,
> iba arrastrada entre las turbias ondas,
> y la gélida lengua en voz mugiente
> «¡Eurídice!—llamaba—. ¡Ay, triste Eurídice!».
> Y «¡Eurídice!» los ecos de las márgenes,
> voz del alma sin vida, repetían.[5]

[5] *Geórgicas* IV, 507-510 y 516-527.

Entre muchos otros aspectos, el cantor de Tracia representa de una manera significativa la autoridad y el prestigio que la música mereció entre los griegos. Ningún mito, ni siquiera el envolvente relato de Apolo, es tan venturoso y elocuente para expresar el arte de los sonidos como el suyo, ninguno tan eficaz para explicar el ideario musical del platonismo, ninguno, tampoco, que sirva de tan seguro puntal de la filosofía. Su lenguaje, el de Orfeo, era un envío de la eternidad, la prueba de que más allá de lo humano existe una fuerza superior capaz de cualquier portento. ¿No usó también Anfión de la omnipotencia de la música para acarrear grandes piedras y construir con ellas las murallas de Tebas?

Se solía considerar a Orfeo hijo de Calíope, y se tenía a Apolo como a su posible guía en el arte de cantar y tocar la lira y la cítara. Ciertas tradiciones erigen a éste como padre suyo, en detrimento de la paternidad de Eagro, y acostumbran presentarlo como fruto de la unión del dios apolíneo y Urania. Al fin y al cabo, son bastantes los rasgos comunes a ambas figuras: la serenidad y la aspiración a la excelsitud; la posesión de los dones de una música que lo convierte todo en concordia, el afán por el orden celeste y terreno; el amor, en fin, por el canto. Apolo tuvo asimismo la virtud de apaciguar a los animales con su instrumento y, cabe no olvidarlo, bajó al mundo de lo oculto como purificador, es decir, como *kathársios*. Lo hizo en la entraña pétrea de Delfos tras matar a Pitón.

Aunque la primera mención a Orfeo se encuentra en el poeta Íbico de Regio (fl. h. 540 a. C.), su leyenda estaba ya para entonces muy arraigada en la cultura griega, una tradición que arranca de la época prehomérica, por lo que no es de extrañar que al mismo Homero se le tuviera por descendiente suyo.[6] Tardíamente, Sexto Empírico comentaba que no todo

[6] Véase Emmet Robbins, «Famous Orpheus», en John Warden (ed.), *Orpheus. The metamorphoses of a myth*, Toronto, 1985, pp. 3-23.

el mundo reconoce a Homero como el más antiguo de los poetas, «pues hay quienes le precedieron en el tiempo, Lino, Orfeo, Museo y muchísimos más».[7] Su antigüedad se pierde en la memoria de los tiempos, y ciertos autores determinan la presencia de figuras arquetípicas de caracteres órficos en la protohistoria de aquella civilización, en torno a 1500 a. C. Es muy posible que la atribución de este pasado tan lejano se debiera a la voluntad, por parte de los poetas y filósofos, de asimilarlo a una saga prestigiada por su pertenencia a los mismos orígenes del mundo.

Eliade comenta que su relación con Dioniso y Apolo, en cuanto fundadores de los misterios, confirma su procedencia remota y lo erige como uno de los decisivos emblemas de la religión arcaica en contraste con la religiosidad olímpica. Aseveraciones hechas por éste y otros estudiosos, que conjeturan la no pertenencia de Orfeo a la tradición homérica ni a la mediterránea, y estiman la unión del músico a un mito propiamente antropogónico, en contraste con la escatología de Homero y la advertida en los misterios de Eleusis,[8] le sitúan en una inequívoca ascendencia oriental. Es más, algunos intérpretes ven en la religión brahmánica el sedimento de sus principios y la relacionan como fuente del orfismo.

Algo después de Íbico de Regio, Píndaro lo saludó como al tañedor de forminge (*phórminx*) por excelencia y «padre de los cantos»:

> Se consagró su gloria, de esta guisa;
> la de Eufemo, y la tuya, oh prepotente
> Periclímeno. Luego, por Apolo
> enviado, llegó el padre de los cantos,
> el tañedor de la forminge, Orfeo.[9]

[7] *Contra los profesores* I, 204.

[8] *Op. cit.*, vol I., p. 225.

[9] *Pítica* IV, 175. Está dedicada a Arcesilas de Cirene, vencedor de la carrera de carros.

En aquel tiempo en el que se cumplía el tránsito de la Grecia arcaica a la clásica, Orfeo se instituyó como una autoridad tanto moral como musical. El hecho de haber gozado de la más alta destreza en el canto y el tañido de la lira, hasta el punto de considerársele un dios, y terminar sus días trágicamente, con un relato de amor cruzando el último meridiano de su vida en torno a Eurídice, lo convierte en el prototipo de artista, un ser solitario, marginal, debilitado por las desventuras. Un hombre perdido entre los hombres, por recoger la idea platónica sobre los poetas. A vueltas de la adversidad, a Orfeo, arrepentido, sólo le queda la soledad y la muerte:

> ¿Qué canto puede haber jamás tan triste,
> que iguale al gran dolor de mi desgracia?
> ¿Cómo podrán mis lágrimas ser tales,
> que lloren siempre mi inmortal angustia?
> En llanto me estaré, desconsolado,
> mientras el cielo me conceda vida;
> y, pues tan cruel resulta ser mi suerte,
> ninguna otra mujer amar ya quiero.[10]

Parece natural, dados los precedentes, que Rilke, como puede leerse al principio de este libro, escribiera unos *Sonetos a Orfeo* en la idea de que la oposición entre el orden y la discordia, el principio y el fin, representa la búsqueda de un punto de equilibrio que apenas tiene lugar en el corazón humano; o que Dino Campana, en la extraña lucidez de su locura, compusiera los *Cantos órficos* para descifrar los arquetipos que nos fundan. Cabe pensar en P. B. Shelley, en Paul Valéry,

[10] Angelo Poliziano, *Orfeo*, 322-329: «Qual sarà mai sì miserabil canto / che pareggi il dolor del mie gran danno? / O come potrò mai lacrimar tanto / ch'i' sempre pianga el mio mortale affanno? / Starommi mesto e sconsolato in pianto / per fin ch'e'cieli in vita mi terranno: / e poi che sì crudele è mia fortuna, / già mai non voglio amar più donna alcuna».

en Gottfried Benn. ¿Y qué decir de la evocación órfica entre los compositores, desde Monteverdi a Stravinsky, desde Rameau, Gluck, Schubert, Liszt y los más recientes Milhaud, Henry y Henze?[11]

Precisamente, la interpretación y análisis de Brodsky[12] sobre la obra de Rilke le lleva a sostener que Orfeo es en verdad nuestra más perfecta caracterización, una figura moderna que recorre a solas los devastados parajes de la vida, «aterrorizado y absorto», un ser al que el amor le convierte en alguien distanciado de cuanto le circunda. El canto, su melodía, la palabra, se convierten en estratos de su existencia, en los «signos horizontales» que constituyen la escritura del mundo: «si bien se piensa—dice Brodsky—la virtud es horizontal». Lo vertical, el descenso, conduce a las *infernas umbras*.

La irrupción de Orfeo en el espacio mítico como espíritu sobrenatural que todo lo vence con la música se encuentra, entre otros episodios, en su navegación con los Argonautas, a quienes protegió y guió con las canciones. Las *Argonáuticas órficas* lo presentan como un consejero e inefable músico, y

[11] La relación de músicos que han dedicado sus partituras al mundo de Orfeo es casi incontable, acaso centenares. En el libro de Eric M. Moormann y Wilfried Uitterhoeve, *Van Achilleus tot Zeus*, Nijmegen, 1987, se cita un buen número de ellos, aparte de los ya aludidos en el texto, entre otros, menciona a W. Byrd, H. Schütz, J. Peri, A. Draghi, S. Landi, J.-B. Lully, M. Locke, M.-A. Charpentier, Th. Arne, L.-N. Clérambault, G. A. Pollarolo, J. J. Fux, K. D. von Dittersdorf, J.-Ph. Rameau, C. H. Graun, F. Benda, G. C. Wagenseil, J. F. Reichardt, C. Cannabich, J. Haydn, F. Kauer, G. Rossini, H. Berlioz, J. Offenbach, L. Delibes, V. d'Indy, y, más contemporáneamente, G. F. Malipiero, E. Krenek, A. Casella, C. Orff, P. Hindemith, O. Respighi, J. Soler, B. Maderna, K. Meyer, T. Kessler, E. H. Tarr y J. Novák. Por disponibilidad, he utilizado la edición italiana de esta obra, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di istoria, letteratura, arte, musica*, Milán, 1997, pp. 553-558.

[12] *El dolor y la razón*. Véase el capítulo «Noventa años después», pp. 363-408.

aunque son tardías respecto de la cronología antes apuntada, dado que suelen fecharse en el siglo IV d. C., es decir, más de un milenio después de las supuestas primeras noticias, mantienen fielmente la esencia de lo que el tracio significó para aquellos hombres.

¿Qué contempla este largo poema sino un Orfeo-músico todopoderoso? Muchos fragmentos grandemente significativos, desde su aceptación a embarcarse tras el requerimiento de los minios eólidas—«Dejé yo, entonces, la amable cueva y me fui con mi lira»—, hasta materializar la ayuda que le es reclamada en los momentos de la botadura, lo instituyen como un héroe central. No es menor, dentro de esta obra, el significado del pasaje que recrea el juramento de los Argonautas sellado tras el sacrificio de Orfeo. Todo en el poema le concede un lugar preeminente, un puesto de honor en la búsqueda del vellocino de oro y en la enumeración de los acontecimientos del origen del mundo. Sus canciones valieron para sortear las temibles rocas Cianeas y para, tras invo car al Sueño, cerrar los párpados del dragón temible:

> Yo, entonces, le saqué un son divino a mi lira,
> y de la última cuerda obtuve un matiz grave,
> mientras de mis labios salía, quedamente,
> un cántico imperceptible. Alabé al Sueño,
> de los dioses soberano y de los hombres,
> para que apaciguara el alma del violento dragón.
> Y al pronto me obedeció, y se encaminó
> a la tierra de Cita.Y, adormeciendo a los hombres
> que se afanan todo el día, al violento soplo de los vientos,
> a las olas del mar, a las fuentes de perennes aguas,
> a las corrientes de los ríos, a las fieras y aves,
> se alejó al impulso de sus áureas alas
> y en un sopor los dejó dormidos.[13]

[13] *Argonáuticas órficas*, 1001-1011.



67. Battista Agnese, *Portolano* (atlas marítimo).
Orfeo acompaña a los Argonautas (1546).

La fuente de este poema es, desde luego, el libro de Apolonio de Rodas (h. 295-215 a. C.) *El viaje de los Argonautas*, en el que los intrépidos marinos, capitaneados por Jasón, se hacen a la mar a bordo de la nave *Argos*. Surcan el Mar Negro, esto es, el Ponto Euxino, navegan el Istro, luego llamado Danubio, orzan la proa hacia un lado y otro del Mediterráneo en una singladura que permanecerá en la memoria de la posterior literatura y las artes, asimilada como símbolo de una búsqueda del origen y el conocimiento.

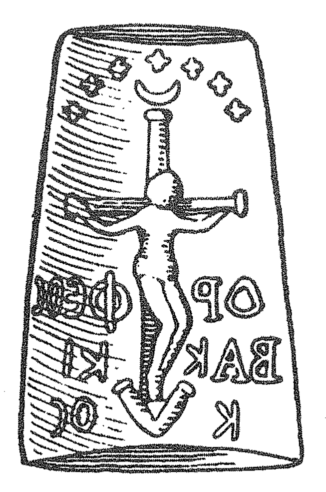
Lo mismo que los bueyes roturan el campo, dice Apolonio, los marineros labran las aguas con los remos. Y puede añadirse que Orfeo, armonía del mundo, talla la estela de los hombres con su música. Él promueve en el viaje argonáutico, es decir, en la metafórica navegación de la vida humana, un continuo diálogo sobrenatural: él es quien mejor facultado está para llegar a un acuerdo con lo oculto; por eso tiene la potestad de imponer nombre a las islas a las que arriba la *Argo*, por eso también canta a Apolo alrededor del fuego y

preside el sacrificio en la desembocadura del río Calícoro, «el de las hermosas danzas», conocido como tal en razón de que Dioniso celebraba sus rituales en aquellos parajes. Es Orfeo el que induce al éxtasis y favorece la catarsis, el que proclama la ascesis, el que deplora el encarcelamiento del alma en el cuerpo, el dual.

DOS MÚSICOS DEL UNIVERSO: ORFEO Y CRISTO

Cabe tener en cuenta que la fascinación que su figura ejerció aun en los primeros siglos del cristianismo propició que los exegetas la identificaran con el poder de concordia atribuido a Cristo. ¿Qué puede justificar una asociación de tal naturaleza, es decir, la de Orfeo y la del Hijo de Dios? Su capacidad de fundir lo celeste y lo humano, la proclamación de la divinidad del alma, el descenso a lo más oscuro de la existencia, el sacrificio, la muerte a manos del mundo, la idea de pecado original, el purgatorio como tránsito regenerador, la redención. Y también la voluntad de armonización elemental, la celosa intervención emprendida desde una voluntad conciliadora para procurar que llegue a buen término la pacificación y unidad de los seres, conseguir del Universo un acorde amplio y continuo, un paradigma del orden cósmico.

¿No aluden algunos textos de los primeros Padres de la Iglesia a la persona de Cristo como «músico del Universo»? ¿No habló san Clemente (n. h. 150 d. C.) de Él como un nuevo Orfeo, artífice de la armonía universal, canción, melodía del Cielo? ¿No es suya la metáfora según la cual el hombre es un hermoso himno de Dios? ¿Por qué todavía Paulino de Nola (h. 354-431), ya adentrados los siglos en la cristiandad, seguía hablando de un Mesías que procuraba el bien con la música? Es notorio que incluso Apolo fuera a menudo relacionado con la figura crística.





68. Orfeo crucificado (siglo III d. C.). Sello de hematita representado en la obra de W. K. C. Guthrie.

La idea de san Clemente, que compara al infortunado músico tracio con el enviado de Dios, le hace decir que la lira es el madero de la cruz en la cual Cristo murió. No era la primera vez, sin embargo, que Orfeo era asimilado a esta representación. En los ejemplos iconográficos aportados por el libro de W. K. C. Guthrie se muestra el dibujo de un interesantísimo sello de hematita, fechado seguramente en el siglo III d. C., en el que aparece un crucificado y bajo él la inscripción que lleva el nombre de Orfeo.

Dice este autor que dicho sello se ha interpretado como obra de una secta gnóstica que absorbió tanto las ideas órficas como las cristianas, y que su testimonio puede sugerir «que existía también la tradición antigua de una crucifixión de Orfeo».[14] Sin embargo, el propio Guthrie pone de manifiesto que las escenas cristianas de la Crucifixión en el arte no

[14] *Orpheus and Greek Religion. Study of the Orphic Movement*, Londres, 1952; trad. cast., *Orfeo y la religión griega. Estudio sobre el «movimiento órfico»*, Madrid, 2003, p. 331.

empiezan hasta el siglo v, o quizás en el siguiente, es decir, posteriormente a la citada reproducción iconográfica, lo que invita a pensar que pudo haber sido retocada con posterioridad. Sea como fuere, dice este autor, la asidua presencia de Orfeo en el arte de las catacumbas romanas testifica la fuerte marca de su leyenda. Los primeros cristianos, afirma, lo adoptaron como profeta en no menor medida en que anteriormente lo habían hecho los judíos.

En un bello comentario de Ficino leemos que los antiguos anteponían a la forma circular la figura de la cruz, pues pensaban que ésta derivaba del poder de las estrellas y que su morfología facilitaba recoger «las energías y los espíritus de los planetas». De hecho, sigue diciendo el humanista toscano, las estrellas logran su pleno poder cuando ocupan los cuatro ángulos del Cielo, y como dirigen recíprocamente sus rayos, se traza con ellos una extensa cruz en el firmamento. Y de este modo arguye que los egipcios la empleaban en los jeroglíficos porque simbolizaba una vida futura, con lo cual «la esculpían en el pecho de Serapis». Tras lo dicho, y quizás para no contravenir a la Iglesia, declaró que lo más cabal es suponer que la importancia y majestad de la cruz para los egipcios anteriores a Cristo estribaba no tanto en un testimonio de la fuerza de las estrellas «cuanto más bien un presagio del poder que la cruz estaba destinada a recibir de Cristo».[15]

Este paralelismo establecido entre Orfeo y una enseña tan radical y determinante para la mentalidad y la cultura occidentales como la de Cristo tiene una importancia capital en muchos terrenos, pero ahora cabe meditar sobre todo en la significación que alcanzó la música en todo ello. Definitivamente, durante los primeros siglos de la nueva sacralización cristiana, el arte de los sonidos adquirió un eminente valor de concordia, siguiendo lo que Platón y otros habían

[15] *Tres libros sobre la vida*, Madrid, 2006, pp. 137-138.

defendido. Será por muchas centurias la medicina del alma, el esplendor del orden, la portadora de felicidad, la más apacible de las compañías, «el corazón de las cosas», como la llamó Nietzsche.

¿Distan mucho de los enunciados neoplatónicos las opiniones esgrimidas más de dos milenios después por músicos como Stravinsky y Xenakis? El primero afirmó que la música era la resultante de una comunión del hombre con el prójimo y el Ser, mientras que el segundo juzgó que, efectivamente, se trataba de «la armonía del mundo», y más aún, de «la expresión de las visiones del Universo, de sus olas, de sus árboles, de sus hombres, al igual que las teorías fundamentales de la Física moderna, de la lógica abstracta y del álgebra».[16]

En la condena al pasado pagano que Clemente de Alejandría lanzó durante los primeros tiempos de nuestra Era, rechazó con acento muy firme las virtudes que dicho pasado mitológico atribuía a la música. En la *Exhortación a los griegos*, con irritación no disimulada, escarneció a Anfión de Tebas y a Arión de Metimna, se mofó de la aureola mágica que envolvía al citaredo Eunomo, discípulo de Terpandro, y llamó «cultos mistéricos del error»[17] a cuantos actos se celebraban entre himnos en los montes tracios dedicados a Dioniso, en los Odrisas, o bien en el Helicón y el Citerón. «No la canción de Terpandro, ni de Cepión ni la frigia, lidia o doria, sino la perenne canción del nuevo orden, a la que le conviene el nombre de celeste, la canción nueva de los levitas», pide Clemente a Eunomo.

Es natural que en su decidida llamada a los griegos considere a Orfeo un «impostor» que, so pretexto de la música, «ha destruido la vida, poseído por el demonio». Todo en la *Exhortación* resulta una invectiva contra un ayer profano que tuvo en el arte de la música un señuelo en el cual la virtud

[16] Véase el cap. II de *Musique, Architecture*, París, 1971.
[17] *Protréptico* I, 2, 1.

perdió su libertad. ¿Cómo iba a resultar verosímil un mundo en que, cerca de los oráculos, abundaban los ventrílocuos fingiendo una voz del más allá?, se preguntaba. ¿Cómo podían adivinar el tiempo venidero a través de los granos de trigo o de cebada? ¿No eran abominables las orgías báquicas en las que se consumía carne cruda entre canciones y se coronaban los comensales con serpientes?

Una y otra vez el filósofo de Alejandría, abrazando el cristianismo, arremete contra las antiguas y «ridículas» costumbres. Y, sin embargo, su crítica sirve para evidenciar una vez más el poder de la música y dignificar su presencia entre los pueblos que la cultivan. En el nuevo tiempo no menos mítico, ahora el de Clemente, este arte seguía teniendo un lugar de privilegio, una posición incomparable en relación con las demás artes y ciencias: únicamente la música es «instrumento de Dios», sólo en ella se destila la voz de Cristo, sólo ella ayuda a obrar milagros y a limar la tristeza. Y de este modo se dirige al Ser Supremo: «Pues tú eres para mí una cítara, una flauta y un templo». Una cítara, dice, «por tu armonía», una flauta «por tu soplo divino», y un templo «por tu razón».[18]

A los difuntos, prestos ya a la resurrección, los llamó «discípulos del canto», del «canto nuevo», esto es, el de David, a través del cual Dios interpreta su melodía universal; y tras Él lo hace su Hijo redentor. Cristo es un músico, el Cielo entero lo es:

Mira cuánto es el poder del canto nuevo. Ha sacado hombres de las piedras y hombres de las fieras. Y por otro lado, los muertos, que no tenían parte de esta vida verdadera, sólo por ser discípulos del canto, han resucitado de nuevo.

Ordenó también todo este mundo con armonía y dirigió la diferencia que había entre los elementos del mundo a una disposición de concordia, para que todo el Universo fuera una armonía.

[18] *Ibid.* I, 5, 3.

Extendió el mar embravecido, pero le impidió que traspasara la tierra. A su vez, no permitió que ésta fuera arrastrada y fijó en ella el límite al mar. Suavizó, asimismo, el calor del fuego, mezclando así estos sonidos, que son los más extremos de todos, con armonía.

Este canto puro, apoyo de todo el Universo y concordia de todos los seres, se extendió desde el centro hasta los límites y desde las cumbres hasta el centro y armonizó todo esto, no según la música tracia, semejante a la de Yubal, sino según el designio paternal de Dios, que admiró David.[19]

Una parte no minoritaria de la primera literatura cristiana recurre a esta alegoría del «áureo y eterno tañedor». De ella es significativa, y en un grado llamativo, la obra de Paulino de Nola (h. 355-431), que ahonda en esta gran metáfora. Este poeta viajero, una de las figuras más sugerentes de su época y eslabón entre la cultura del atardecer pagano y el nacimiento del cristianismo, participó de aquella magna idea que elevaba el arte musical a vehículo portador y anunciador del Mesías. Amigo de Agustín y Jerónimo, y en su primera juventud alumno de Ausonio, nació en el seno de una poderosa familia de Burdeos. Todo en la existencia de Paulino le llevó, sin embargo, a renunciar a los bienes y prodigarse en una vida sobria y rigurosa dedicada a la propagación de la fe. Austero y entregado, recorrió junto a su esposa Terasia no pocos lugares de Hispania—en el año 394 fue ordenado en Barcelona—, frecuentó Aquitania, cruzó Italia. Es común creer que allí, en Roma, el Papa se negó a recibirle: algunas voces autorizadas implicaban a Paulino con las doctrinas del hereje Prisciliano.

Sea como fuere, su instalación definitiva en Nola, en la Campania, le instó a escribir cartas intimistas y unos versos en los que se medita sobre la unión cósmica, unas

[19] *Ibid.* I, 4, 4-5, 2.

páginas donde la trascendencia está cifrada en la «voz del nuevo Verbo». En Nola restauró humildes templos y levantó una basílica de mayor cabida. Hospedó a los pobres y a los peregrinos, les impartió su enseñanza, que declamó en los versos. Cuenta la historia que fue el primero en usar una campana en la iglesia, y que por eso mismo el instrumento toma el nombre de la región italiana, Campania, y no es menos admirable que a la del coro monástico se la llame, precisamente, «nola». Cabe notar que su ubicación en lo alto de las torres de las iglesias resultó una innovación relativamente tardía, a partir del siglo XIII, pues antaño, en tiempos de Paulino, la campana descansaba sobre un soporte o pendía a muy poca altura del suelo para ser percutida con un mazo.

Uno de los *Poemas* de Paulino llama sobremanera la atención a causa de su muy marcada crística concepción musical. Al «heredero único del Padre Supremo» se le denomina «el verdadero David», y es precisamente Cristo, también «médico universal», el que repara la maltrecha cítara, aquella que se hallaba arrumbada «con el armazón podrido» y reducida al silencio. De nuevo la poesía viene a rendir la analogía dada entre el instrumento musical y la cruz:

Para renovar esta cítara el propio Dios y maestro
la ha colgado del árbol de su madero y la ha renovado
con la cruz destructora del pecado de la carne.
De esta manera, pues, de entre naciones numerosas
ha hecho una única cítara universal
concertada con los ritmos del Cielo,
y en un solo cuerpo ha unido a pueblos de todas razas.
Luego, hiriendo las cuerdas con el plectro de la palabra,
el sonido de la lira del Evangelio colma el mundo todo
con la alabanza de Dios. En todo el orbe resuena
el dorado caparazón de Cristo en un solo compás

cantando en lenguas incontables, y nuevas canciones
responden a Dios en acompasadas melodías.[20]

Se constata aquí, a raíz de esta lectura, una vez más, un hecho común a todos los tiempos e idearios, culturas y religiones, a saber: que la música es una visión idealizada de la realidad humana, un lenguaje construido para armonizar y armonizarnos, una lengua que toma la voz de nuestro más elevado discurso y que se modula en la melodía que mejor expresa nuestra existencia. ¿No decía Carl Dahlhaus que la música es en muchos momentos el esbozo contrario de la realidad de los hombres, es decir, una «realidad mejorada»?

MORIR FUERA DEL HIMNO

Es importante tener en cuenta que en los primeros siglos de nuestra era el interés por el orfismo y por la lectura de sus textos vivió un renovado esplendor, y tanto fue así que los filósofos, sobre todo los neoplatónicos, como ya se ha insistido, los tomaron como modelo de un pasado edificante y de nobilísima virtud. Quizás esta vinculación, según cuenta Alberto Bernabé,[21] no sea tan estrecha como suele asegurarse, pero no es posible sustraerse al hecho de que el orfismo, y también el pitagorismo, directa o indirectamente propiciaron una alianza entre el pensamiento platónico y la religión de Cristo, y que tal vez debido a ello, al menos en determinados aspectos, la música tuvo una decidida presencia en los primitivos rituales cristianos. La identificación entre estas corrientes fue un hecho durante la Antigüedad tardía, y el propio Bernabé subraya que Siriano (m. h. 438 d. C.) fue el

[20] *Poemas* 21, 50-60.

[21] Véanse al respecto los comentarios de A. Bernabé en su valiosa edición *Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*, Madrid, 2003.

artífice de una obra titulada *Acuerdo entre Orfeo, Pitágoras y Platón*, y que dicho Siriano, viajero e iluminado por el nuevo espíritu, impartía lecciones sobre Orfeo.

Si volvemos al referido texto de Clemente el alejandrino se observa la estimación del músico legendario como autor de versos, un «hierofanta y poeta al mismo tiempo». Esta creencia fue muy común en el convencimiento de que el héroe de la lira tuvo una existencia real, y por esta razón le eran habitualmente atribuidos numerosos poemas, entre ellos los llamados *Himnos órficos*. No es el de Clemente, desde luego, el único caso que apunta a esa dirección, pues existe una larga relación de escritos que otorgan a Orfeo la autoría, por ejemplo, del *Discurso Sacro (Hieros logos) en veinticuatro rapsodias*, conocido también como *Rapsodias* o *Teogonía en veinticuatro rapsodias*, de las que todavía dieron noticia Proclo y Damascio en los siglos V-VI d. C. Bernabé, a quien hemos citado, las sitúa en «una fecha ligeramente anterior al 100 a. C.» y, siguiendo su comentario, la *Suda* atribuye el cuerpo de dichas *Rapsodias* bien al pitagórico Cércope, bien a Teogneto de Tesalia. En las páginas de esta compilación medieval se conjetura que la obra tenía una extensión de aproximadamente doce mil versos, un largo aliento de antigua epopeya.

A tenor de esta convicción, parece lógico que Plutarco, hablando de los filósofos «que expusieron sus doctrinas y sus ideas en forma de poemas», mencione, por este orden, a Orfeo, Hesíodo, Parménides, Jenófanes, Empédocles y Tales.[22] Y no es infrecuente que Platón se exprese en términos similares: «según señala Orfeo en un lugar», o «según viene dicho en los libros de Orfeo y Museo». Casi al finalizar el *Filebo*, se lee: «A la sexta generación, dice Orfeo, detened el orden y la armonía de vuestros cantos».[23]

[22] *Los oráculos de la Pitia*, 402 e.
[23] *Filebo, o del placer*, 66 c.

La interpretación del complejo mito órfico y la pujanza cultural de su fenómeno explican que los estudiosos hayan coincidido a menudo en un punto sustancial: el de su identificación con la figura del chamán. En las prácticas chamánicas el mediador es a la vez sanador y músico, tiene poder y potestad sobre los animales y los elementos, desciende al otro mundo en catábasis primordial. Lo mismo que en el caso del decapitado Orfeo, todavía durante el siglo XIX el cráneo de los chamanes yukagires servía de oráculo.[24] Al maestro chamán se le atribuían apariciones y episodios de bilocación; de ahí la afinidad y la identificación de Orfeo con el extático Aristeas de Proconeso, que vivió en el siglo VII a. C. Acerca de este poeta devoto de Apolo, se decía que tenía la propiedad de salir de su cuerpo y retornar a él, según la gracia de su destino. Herodoto[25] relata que el citado Aristeas fue hallado muerto en una lavandería, y que el propietario de la misma la cerró apresuradamente para ir a comunicar el suceso a los familiares. Al volver el lavandero en compañía de los deudos, el cuerpo había desaparecido. Transcurrido poco tiempo, algunos aseguraban haberlo visto camino de Cízico. Únicamente el paso de siete años permitió testificarlo otra vez en su tierra natal, y en sucesivas muertes Aristeas fue advertido en Metaponto, y se decía que al acompañar a Apolo se transfiguraba en cuervo.

Un autor trascendental para este asunto como E. R. Dodds[26] reparó en que los pueblos de Asia Central fueron muy prolíficos, desde tiempos remotos, en la presencia de chamanes que dieron pie a numerosos relatos de bilocación, visionarios que recurrían a la música y la medicina mágica para rescatar un alma, taumaturgos cuya influencia llegó a

[24] M. Eliade, *op. cit.*, vol I., p. 219.

[25] IV, 13-15.

[26] *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1959; trad. cast., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1960 [12.ª reimp. 2003].

Grecia durante la época arcaica. No le pasó desapercibido el hecho de que Aristeas fuera «un griego del mar de Mármara», y que en Hermotimo de Clazomenes pudiera verse «otro chamán de Asia». Es por este motivo por el que las prácticas y leyendas chamánicas procedentes del norte resultaban tan familiares a los griegos, lo cual explica, por ejemplo, las frecuentes escenas de apariciones y desapariciones testimoniadas en la literatura, como el caso de la *Electra* de Sófocles.[27]

Dodds consideró también a Pitágoras un «gran chamán», un hombre del que se decía que había acumulado la experiencia de diez o veinte vidas para alcanzar tan alto grado espiritual. Este mismo estudioso subrayó, recordando el acontecimiento relativo a la cabeza cantora del decapitado Orfeo, que la testa «que canta y ofrece oráculos muchos años después de su muerte sugiere una influencia de la mitología nórdica e irlandesa». Orfeo es tracio, dice Dodds, y Tracia está situada al norte de la Hélade. Aun a riesgo, según expresó, de que se le tachara de «panchamanista», aludió al hecho de que en tierras tracias se veneraba a un dios músico y mago, adorado por Orfeo, que los griegos identificaron con Apolo: también tenía la facultad de serenar y atraer a los animales con el canto; también bajó a los infiernos, y su motivo «es muy corriente entre los chamanes», esto es, recuperar un alma que ha sido robada. En este caso, la de Eurídice.

¿Recordamos los korjaks siberianos, de los cuales hablamos hace unos capítulos? Tocaban el tambor, cantaban, danzaban, viajaban al mundo inferior, acompañaban al iniciado, lo purificaban y familiarizaban con el más allá, le hacían conocedor de los seres ocultos, lo conducían hacia la senda de la sabiduría y el conocimiento, aparecían simultáneamente en la oscuridad infernal y en la superficie solar de los hombres.

27 *Ibid.*, p. 145.

Es razonable que el orfismo pasara a señalarse como una especie de religión o doctrina poseedora de pureza y armonía, que encontraba en el mágico cantor las palabras y los actos de un maestro. No puede ser más explícito el título que Dodds dio a uno de los capítulos de su libro: «Los chamanes griegos y los orígenes del puritanismo».[28] Los órficos y los pitagóricos, cada uno a su manera, se inclinaron hacia una vía de *askesis* en la que tanto la alimentación como las relaciones sexuales estaban sometidas a ciertas restricciones. ¿De dónde venía esta necesidad de catarsis, se pregunta Dodds, sino de una idea de culpabilidad y de pecado original? Pero ¿qué debía depurarse? En realidad, la pertenencia a la especie humana: los Titanes mataron a Dioniso, lo despedazaron, lo comieron. Zeus, como castigo, los fulminó con el rayo, y de las cenizas de éstos surgió la Humanidad. Limpiarse de la abyección titánica es un cometido de cuantos vienen al mundo.

Cabe pensar, en opinión de Guthrie, que si el orfismo alcanzó un relativo florecimiento fue por su contraposición a una religiosidad impregnada de la mítica homérica que había empezado a perder impulso en los siglos previos al nacimiento de Cristo. Más allá, efectivamente, de las iniciaciones dramáticas de Eleusis, en los rituales denominados *Orphiká* se infundía, como indicó este erudito, un nuevo espíritu. Y, sin embargo, es muy posible, pese a la propagación de su credo, que jamás hubiera existido una comunidad específicamente órfica ni ningún tipo de organización amparado en la enseñanza del tracio.

La naturaleza de su misticismo y el régimen de vida órficos estaban sin duda influidos por las tradiciones orientales. Un asunto capital lo constituye la creencia en la transmigración de las almas, cuya rueda se corresponde con el saṁsāra de las tradiciones de la India. Buda hablaba de sus

[28] *Op. cit.*, pp. 133-169.

reencarnaciones y las refería a los discípulos a modo de fábulas, y eso mismo transmitía Pitágoras a sus seguidores. Decía éste que en una primera existencia había sido Euforbo, el héroe homérico, y posteriormente un pescador cretense llamado Pirro de Piranto, y más tarde Etálide, hijo de Mercurio y, finalmente, una bella cortesana conocida como Alco.

Es harto probable que, precisamente por ello, tanto los órficos como los pitagóricos rechazaran comer carne, dado que si el alma renacía en otro ser, humano o animal, cabía la posibilidad de incurrir en un acto de antropofagia. Ciertamente, la metempsicosis comportaba el abominable peligro de convertir, bien que involuntariamente, a un semejante en alimento propio.

Evitar esta situación formaba parte del camino de pureza que predicaban los afectos a Orfeo, y así dice Platón que en una ya lejana época caracterizada por la riqueza de espíritu no se mancillaban los altares con la sangre, sino que, bien al contrario, las ofrendas consistían en pasteles o tortas y frutos bañados con miel, lo que se correspondía idealmente con unos usos propios de la llamada «vida órfica».[29] Tales ejercicios de purificación afirma eran patrimonio de las almas benignas y elevadas, y así el taumatúrgico Empédocles decía de cuantos asistían a los cultos e invocaban a las divinidades:

[29] Copiamos el fragmento platónico por su elocuencia: «Unos hombres inmolaban a los otros, cosa de la que aún quedan rasgos en algunos pueblos; y, por el contrario, se nos dice que, por otra parte, hubo también un tiempo en que ni tan siquiera nos atrevíamos a comer carne de buey, en que no se ofrecían a los dioses sacrificios de seres vivos, sino tortas o pasteles y frutos bañados en miel y otras "víctimas puras" semejantes a éstas; en que la gente se abstenía de comer carne, pensando que era una impiedad comerla o manchar de sangre los altares de los dioses: la vida de la Humanidad de aquel entonces era esa vida que se llama órfica, que hacía uso de todo aquello que carece de vida y se abstenía, por el contrario, de todo lo que tiene vida» (*Leyes*, 782 c-783 a).

Captaban sus favores con piadosas ofrendas,
con dibujos de animales y perfumes de sutil aroma,
con ofrendas de mirra pura e incienso oloroso
y con libaciones de rubia miel que extendían sobre el suelo.
La sangre pura de los toros no inundaba el altar,
pues éste era el mayor crimen entre los hombres:
comer nobles miembros después de haberles arrancado la vida.

Y sigue su comentario refiriéndose a quienes se hallaban en aquellos lugares de recogimiento:

Profetas, cantores, médicos
o príncipes en los que se convierten,
habitando esta tierra, para el bien de los hombres,
y de allí renacen como dioses, los más ricos en honores.[30]

Rememorando esta práctica, Sexto Empírico[31] comentaba que Orfeo el «teólogo» se dolía de que en un tiempo los hombres, «menos perfectos», fueran carnívoros y que, en consecuencia, el más fuerte diera muerte al débil, una circunstancia que no debía permitirse. El nexo establecido entre la idea de la música como camino de depuración y la costumbre de una alimentación frugal favorecedora de un estado perfecto del alma era familiar en el seno de otros muchos pueblos, de modo que en un pensamiento referido a Confucio se lee:

En Qi, el Maestro oyó la música *Shao*. En tres meses no supo el sabor de la carne. Dijo: «No imaginaba que la música pudiera alcanzar tal perfección».[32]

De acuerdo con esta conducta de abstinencia y ahondando en su virtud, los órficos solían vestir de blanco, casi siempre de

[30] *Las purificaciones*, frags. 128 y 146.
[31] *Contra los profesores* II, 31.
[32] *Lunyu* VII, 13.

lino, ya que sus creencias les llevaban a rechazar las prendas de lana, inversamente a otras tradiciones, como por ejemplo la judía y la sufí, cuyos ascetas llevaban vestiduras hechas de este tejido. De hecho, *sufí* procede del término *suf*, que significa 'lana'. Aunque para obtenerla no era preciso matar a un animal, los órficos tenían por indigno e inmoderado esquilarlo. Herodoto, sabedor de esta tradición, escribe en un conocido pasaje:

> Y visten túnicas de lino orladas alrededor de las piernas, a las que llaman *kalasiris*. Y sobrepuestos llevan, además de esto, unos mantos blancos de lana. Sin embargo, a los santuarios no se introducen con cosas de lana, ni junto con ellas se sepultan, pues no está permitido. Y en esto concuerdan con los llamados órficos y báquicos, que son egipcios, y con los pitagóricos; pues tampoco está permitido que quien participa de estos misterios sea sepultado con vestiduras de lana. Y sobre eso es referida una sagrada leyenda.[33]

¿A qué misterios se refiere Herodoto? ¿Acaso a las *teletaí*? Éstas consistían en los rituales de iniciación y, como anota Guthrie,[34] en dichos sacrificios, que oficiaban unos sacerdotes conocidos como *orpheotelestaí*, se tenían como guía esencial los textos sacros antes mencionados. A través de ellos se cumplía una «redención y purificación» del pecado y hallaban en las palabras sagradas las claves últimas del conocimiento.

En estas ceremonias iniciáticas la música y el canto tenían un lugar de protagonismo. Sabemos que tardíamente, en tiempos imperiales, se entonaban himnos que con el tiempo pasaron a formar parte de un grueso poético importante para el ritual: los *Himnos órficos*. Es verosímil que estas más de

[33] *Historias* II, 81.
[34] *Op. cit.*, pp. 262-263.

ochenta composiciones hubieran pertenecido a una comunidad religiosa—no órfica, como se ha dicho—, que los recitaba y cantaba en los sacrificios y libaciones al son del aulós. Estos poemas tenían en Heracles, Pan, Crono, Hera, Zeus y, por supuesto Dioniso, a algunos de sus principales mentores, pero también la canción se elevaba con el propósito de alabar las estrellas, la Luna o el Sol, los vientos, el Éter. Tras el título de cada uno de los himnos se indica la clase de ofrenda que debe entregarse a los dioses, ya sea incienso, mirra, leche o azafrán. A la Noche se le ofrece incienso y antorchas; a la Tierra, incienso, semillas —«excepto habas»—y aromas; al Mar, Hefesto y Zeus «relampagueante», maná de incienso; a Pan, incienso de varias esencias.

En su estudio, Guthrie conjeturó que esta colección, que sirvió de himnario «utilizado otrora en una sociedad cultual pagana», denota un origen asiático, «y en particular anatolio». Es destacable el hecho de que su doctrina atrajera tanto a una capa social popular como a las minorías cultas, y que su cimiento en las iniciaciones y en lo promulgado por los libros aproximen el orfismo al tantrismo indio y al neotaoísmo. Lo argumenta Eliade en el momento de reflexionar sobre unos movimientos que no han constituido iglesias sino «escuelas», y que han tenido en la literatura—pongamos también la música—su verdadero edificio. La presencia de Oriente está en el sustrato de este pensamiento religioso, y así, por ejemplo, en la tradición del sintoísmo, ¿no desciende Izanagi a los infiernos, como lo hizo Orfeo, para rescatar entre las más crudas adversidades a Izanami?

¿Qué pensar de los *Himnos órficos* en los que se invoca repetidamente a los dioses, pero también a la Tierra, a las Horas, y se pide a cambio de los cantos y los ruegos el mejor de los destinos, la abundancia, la salud, el bien? Pocos poemas de la Antigüedad contienen tan alto número de adjetivos dirigidos a ensalzar a un dios. A Dioniso o Baco se le refiere de continuo como «frenético danzante», y de Crono se an-

hela y celebra «un final de vida por siempre irreprochable». El Sol, en sus rutas celestes, es el poseedor de una áurea lira, y se apela a la Luna, hembra y macho, portadora de frutos, para proteger a los «jóvenes suplicantes». A Heracles, el de poderosas manos, se le ruega que con sus flechas desvíe los malos presagios, y al subterráneo Plutón, que guarda todas las claves y raíces de la Tierra, inspirado por el delirio divino, se le pide alegría y benevolencia para sus iniciados. El himno a Apolo es una auténtica declaración órfica:

> Ven, afortunado Peán, matador de Titio, Febo, Licoreo,
> habitante de Menfis, destino de espléndidos honores,
> sanador, deparador de felicidad, de áurea lira, fecundador,
> ordenador de las labores campestres, Pitio, titán, grinio,
> esminteo, destructor de Pitón, délfico adivino.
> Lumínica y agreste deidad, gentil y glorioso joven Musageta,
> organizador de coros, flechador con tiros de tu arco,
> báquico, didimeo, que desde lejos hieres, oblicuo, sagrado.
> Soberano de Delos, tu mirar todo lo abarca, lumbre de los
>   mortales,
> de dorada cabellera, tú pronuncias puros preceptos y oráculos.
> Mis súplicas escucha en favor del pueblo, con ánimo benévolo,
> porque todo este infinito firmamento contemplas y la dichosa
>   Tierra.
> ...
> Todo lo floreces y ajustas armónicamente la bóveda celeste
> con tu muy sonora cítara, cuando, unas veces yendo
> a los confines de lo profundo y, otras, a lo más alto,
> equilibras el Cielo todo según el orden dórico,
> ...
> aderezándoles a los hombres un destino reglado
> por la armonía, pues por igual asocias invierno y verano
> a ambas zonas: asignas el invierno a las alturas, el verano
> a las profundidades y el modo dórico
> a la florida estación de la grata primavera.
> ...

Escúchanos, bienaventurado, y salva a tus iniciados
en razón a las voces de súplica que en tu honor elevan.[35]

Es un hecho que la literatura está sazonada por el azar. La casualidad, a veces, es el puente más seguro para acercar al lector a «la otra» orilla del mundo. Leamos una historia verídica y conmovedora: trata del papiro llamado de Derveni, datado en el siglo IV a. C., acaso entre los años 340 y 320, en el cual se conserva un poema fragmentario «atribuido» a Orfeo y unos valiosos comentarios acerca del mismo, en su vertiente filosófica, pero sobre todo religiosa. Es ocioso decir que supone un tesoro dentro de los escritos órficos. Pero ¿cómo llegó hasta nosotros?

Este documento, de veintiséis columnas formadas de entre diez y quince líneas, fue descubierto en 1962. Tal vez para acompañar al difunto en el más allá, quizás para su guía, se depositó junto al cadáver que iba a ser quemado en una pira. Ésta se levantó en Derveni, un pequeño lugar cercano a Salónica. Durante la cremación el papiro cayó al suelo, apenas apuntadas las llamas por uno de sus lados. Un leño cayó encima del escrito y lo apagó. Su estado de desecación le permitió conservarse en un clima húmedo como el de aquella zona. Así, fortuitamente, se nos acercó un poema que empieza con este verso:

Hablaré a quienes es lícito; cerrad las puertas, profanos.[36]

Como llegado del fuego del pasado, Orfeo, en tanto que músico, es emblema del sonido en equilibrio. Él ha ocupado

[35] *Himnos órficos* XXXIV. La ofrenda a Apolo reza: «Incienso, granos de incienso».

[36] Es de mucho interés «El papiro de Derveni», capítulo que forma parte de la edición de Alberto Bernabé, *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid, 2004. Dicho capítulo, que desglosa el poema, aparece a su vez ampliamente comentado por el autor, pp. 149-186.



69. Luis de Milán, *El maestro* (1536). Orfeo tocando una vihuela de mano.

numerosos frontispicios musicales a lo largo de la historia; su imagen ha presidido ediciones de partituras y tratados, como aquel de Luis de Milán, *El Maestro* (1536), en el que Orfeo toca una vihuela de mano renacentista, o bien la colección madrigalesca recogida por Simone Verovio, *Ghirlanda di fioretti musicali* (1589), en la cual el músico tracio parece velar por la apacibilidad de las obras de Felice Anerio, Luca Marencio, Palestrina y cuantos están antologados en ella. ¿Qué número de lienzos y grabados, obra de los más dispares maestros, tienen en Orfeo su protagonista?[37] Mosaicos y frescos de la Antigüedad, cráteras, vasos, vasijas, iluminaciones medievales, telas y dibujos, como los de Cima da Conegliano (h. 1459-h. 1517) o la preciosa serie de Marcantonio Raimondi (h. 1482-

[37] Véase Giuseppe Scavizzi, «The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400-1600», en John Warden (ed.), *Orpheus*..., pp. 111-162.

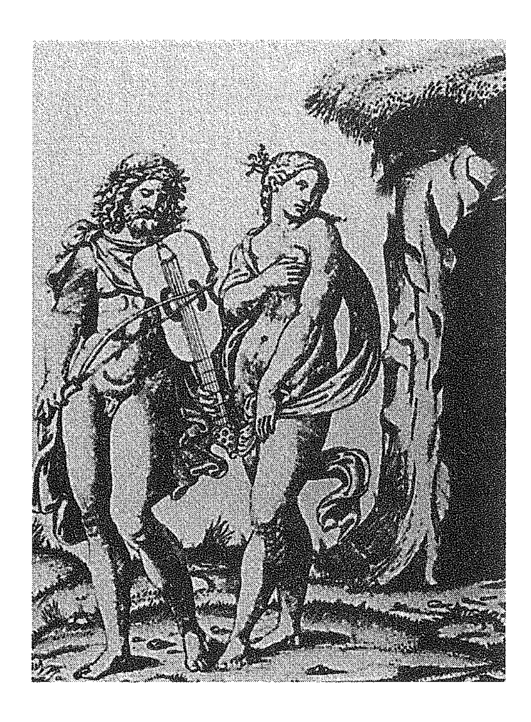
h. 1532), forman un mosaico de inalcanzable dimensión con Orfeo como héroe y modelo. ¿No fue llamado Henry Purcell (h. 1659-1695) el «Orpheus britanicus»?



70. Lira de brazo con su arquillo. *Epithome Plutarchi* (1501).

Una observación: los maestros renacentistas lo representarán casi siempre, no con una lira pulsada, sino con una lira de brazo (*lira da braccio*), instrumento de arco que era un emblema de distinción. No en vano este ejemplar de suave sonido se asimilaba al espíritu humanista, en cuyos círculos recibió un trato privilegiado. Un conocido grabado del *Epithome Plutarchi* (1501) representa al escritor tomando notas en un cuaderno, y tras su figura laureada, a su espalda, se alza un árbol de cuyas ramas cuelga una lira de brazo. Es fama que en las reuniones Ficino tocaba este instrumento mientras cantaba, y el mismo aparece en tantos y tantos versos, no sólo de autores italianos, sino también de poetas pertenecientes a otras literaturas, como Pierre Ronsard (1524-1585) o Félix Lope de Vega (1562-1635). ¿No puso Rafael la lira de brazo en manos de Apolo? ¿No le dio una bella presencia Bartolomeo Montagna (h. 1450-1523) en un coro de ángeles junto a la Virgen?

Tanta fue su identificación con la sublimidad del pasado, que muchas traducciones del griego y del latín hechas durante el Renacimiento nos muestran a los citados Orfeo y Apolo,



71. Marcantonio Raimondi. *Orfeo y Eurídice* (1506).

y no menos a Anfión y Arión, pasando el arco sobre el instrumento, un detalle que erróneamente ha sido transmitido a las traducciones modernas. Este extremo, sin duda, resulta un fuerte anacronismo, ya que el arco, entendido como un útil de frotación y no como una varilla de golpeo, no fue inventado hasta la Edad Media.

Los más primitivos arquillos se localizan durante el siglo VIII en la región del Uzbekistán, junto al lago Aral, y de ahí partió esta nueva forma de ataque sobre las cuerdas hacia las culturas musicales de la India y China, mientras que por vía persa, al sur y el oeste, se difundió por el mundo árabe. Se asentó en los Balcanes, y ello supuso su entrada en Europa. Es de notar que el testimonio más antiguo conservado en Occidente relativo a un instrumento de arco se encuentra en un manuscrito mozárabe del Apocalipsis, cuyas iluminaciones datan de la segunda o tal vez tercera década del siglo X.



72. Cima da Conegliano. *Orfeo con lira de brazo* (h. 1500).

Pero volvamos a Orfeo, un héroe de natural solitario, que, tras cantar entre los hombres, se retira y medita. Es alguien que se ha enfrentado al destino, alguien que antepone la armonía al corazón caótico del hombre y a la fiereza del mundo. Pero no es un dios. Decía Maurice Blanchot que escribir «comienza con la mirada de Orfeo»: el sacrificio supone retornar al origen, ordenar el frágil interior humano, entender qué han querido decir los dioses con nuestra existencia.



73. Marcantonio Raimondi, *Orfeo remansando a los animales* (h. 1507).

Nada, sin embargo, puede culminarse si se franquea el propio con-

fín. Sin desearlo traiciona a Eurídice. El error del músico de Tracia fue «pretender agotar el infinito». ¿Por qué incurrió en la soberbia de confundir el canto con el límite? ¿Por qué asociarlo al deseo, a la voluntad? De nuevo Blanchot: el momento extremo de la libertad es liberarse de sí, es la palabra «que significa orden, rectitud, el derecho, el camino del Tao y el eje del dharma».[38] Fuera del canto, Orfeo muere.

PITÁGORAS. LA ARMONÍA DE LO DISPAR

Es paradójica la circunstancia de que en la mitología griega los muchos conflictos de la tierra se afronten desde el mar. Grandes singladuras, navegaciones heroicas. Cabría pensar también en la no menos significativa que proyecta desde el Universo, desde la dimensión áurea del Cielo, una armonía que va tejiéndose sobre el suceder terreno de los hombres. Es un antiguo fundamento de la mente tener como verdad que una alianza ajena al mundo, superior a nosotros, un nexo cósmico que nos trasciende, trata de mediar entre el caos de los elementos y el destino y espíritu humanos.

De ahí la gran metáfora, presente en buena parte de las literaturas, que predica una construcción musical del Cosmos, una creación divina que conmina al espacio y el tiempo a ceñirse a los límites de un armónico edificio hecho de sonidos. En sánscrito, un término como el de *sphoṭa*, que viene a significar «hervor», ejemplificaba el chorro, el brotar del sonido cósmico como lo hace el agua en un recipiente. Confucio sentenció: «El Cielo se servirá del Maestro como si él fuese la lengua de madera de una campana».[39] Cuán demostrativas son estas palabras del confuciano Lu Pu-Wei (m. 235 a. C.),

[38] *L'espace littéraire*, París, 1955; trad. cast., *El espacio literario*, Barcelona, 1992; véase el capítulo «La mirada de Orfeo», pp. 161-166.

[39] *Analectas* III, 24.

impulsor o autor de uno de los más señalados libros de teoría musical, *Lu Shih Ch'un Ch'iu*:

Los orígenes de la música yacen en el pasado remoto. Surge de la Medida y hunde sus raíces en la gran Unidad ... La música perfecta halla su causa: nace del equilibrio. El equilibrio nace de la honradez, y ésta proviene del significado del Cosmos. Tanto es así que hablar de música sólo puede hacerse con un hombre que haya captado el sentido del Universo. La música se funda en la armonía entre el Cielo y la Tierra, en la concordancia de oscuridad y resplandor ... Cuando la música no es serena la gente vive angustiada y la vida se perturba. La música de una época apacible es calmada y gozosa, y así lo es también su gobierno. La música de un tiempo aciago es violenta y exaltada, con lo que su gobierno es perverso. La música de una sociedad en decadencia es sentimental y triste, y su gobierno está en peligro.[40]

Creer que existe una música producida en el Cielo, como sostuvieron los pitagóricos, indica una idea de simultaneidad, de acorde, necesaria para que todo se cumpla conjuntamente y en equilibrio. Es cierto que los griegos no pensaron musicalmente en una concepción acórdica sino de melodía que se despliega a partir de una armonía; pero esto no contradice la propuesta según la cual el mundo se funda en una emisión sonora. Un ser que acontece fuera de lo simultáneo, o al margen del flujo de la «gran» melodía, era para los griegos un ser asimétrico, desplazado, «desacompasado».

Ya ha quedado escrito en este libro que aquellos especulativos hombres desarrollaron una noción según la cual el sustrato del Universo era enteramente de madera (hýle), lo cual suponía favorecer una idea de resonancia y también de propagación de ondas. Junto a esta idea, los pitagóricos tuvieron la certidumbre de que las vibraciones sonoras, fijadas

[40] Citado en Confucio, *Aforismos. La virtud de saber dirigir*, Madrid, 1997, p. XV.

a una altura exacta, procedían del movimiento planetario. Se trataba, simplemente, de una de las muchas teorías que explicaban el Universo como si en éste se cumpliera un amplio curso melódico, un arpegio de la materia en el que se depura el desorden, lo inconexo. Cuenta Marco Aurelio[41] que los discípulos de Pitágoras aconsejaban levantar los ojos al Cielo al amanecer en señal de unión, orden y pureza, para que la jornada discurriera con placidez, un pequeño rito que nos recuerda el feliz propósito de Marco Argentario, posiblemente nacido a mediados del siglo I a. C. Tras haber vivido un día sin sobresaltos, ya de noche, acompasado por las estrellas, éste escribía:

> Me voy de ronda contemplando el dorado coro de estrellas.
> Mientras me corono la cabeza con una guirnalda de flores,
> tiento la resonante arpa con mis musicales dedos.
> Y mientras lo hago llevo una vida ordenada,
> pues ni el mismo orden cósmico está pleno sin la Lira y la
> Corona.[42]

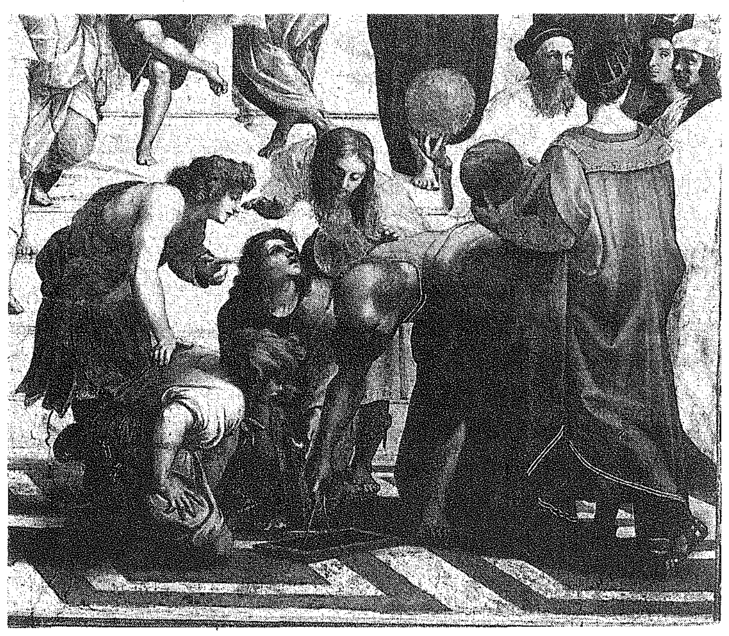
En Egipto, en Mesopotamia, no menos en la India y en el lejano Oriente, más tarde en la Persia instruida por el zoroastrismo, los planetas y las estrellas se identificaron con dioses, números y símbolos. El código que se desprendía de todo ello fue asociado y equiparado, por afinidad sensitiva, a unas específicas calidades sonoras que se correspondían con las distintas notas musicales, con lo cual se procedía, por expresarlo de algún modo, a reducir el Todo a términos de sonido y relación matemática.

El acuerdo e interés en la interpretación del Cielo durante la Antigüedad, la idea de espacio, lugar y fusión cósmica, parece resumirse idealmente en el fresco de Rafael plasma-

41 *Meditaciones* XI, 27.
42 *Antología Palatina II*, 252.

do en la Estancia «della Segnatura», *La escuela de Atenas*, donde, abajo y a la derecha, un anciano Euclides, reclinado, traza figuras geométricas con un compás ante la mirada de sus alumnos. A su lado, de pie, Zoroastro muestra con la mano un bello globo celeste, mientras que enfrente de él, de espaldas al espectador, Ptolomeo, coronado, sostiene un globo terrestre. Uno de los hombres que conversa con ellos es el propio Rafael.

En las referidas culturas los astrónomos comprobaron que los cuerpos celestes describían un movimiento cíclico y regular. La concepción de que la materia se hallaba contenida en una gigantesca estructura dio pie a suponer la existencia de una fuerza capaz de sostener el mundo. Anaxímenes de Mileto (h. 586-h. 528 a. C.) conjeturó que la Tierra era como un disco aplastado y que, por esa misma razón, flotaba en



74. Rafael, *La Escuela de Atenas* (detalle).

el aire. Anaxágoras (m. h. 428 a.C.) predicó que ese disco oblongo se mantenía gracias a un inmenso torbellino, en cuyo interior giraban, escalonadamente y por estratos, los cuerpos celestes arrastrados a consecuencia de la rotación del éter, un movimiento que a su vez estimulaba la propagación de infinitas y divisibles *spérmata* o semillas de las que germinaba y extendía la materia.

Pero Anaxágoras negó el vacío, eso que los antiguos llamaban *pneûma ápeiron*, en oposición a lo que enunciaron Leucipo (siglo V a.C.), Demócrito (h. 460-h. 370 a.C.) y Epicuro (h. 341-h . 270 a.C.). Otros, como Tales de Mileto (siglos VII-VI a.C.), tuvieron la sospecha de que el mundo descansaba sobre el agua, una doctrina que el filósofo aprendió durante su estancia en Menfis, cuya escuela defendía este principio. Hubo quienes propugnaron que el equilibrio era debido a la acción de una primordial corriente motriz, caso de Empédocles, pero, a diferencia de éste, Anaxágoras negó que dicha motricidad se debiera a una exclusiva fuerza mecánica.

Y fue también el espíritu quien dirigió la rotación del conjunto, de suerte que es el principio de esta rotación ... Y, tal como había de ser y como fue lo que ahora no es, todo lo ordenó el espíritu. Y dispuso también esta rotación que ahora llevan a cabo las estrellas, el Sol y la Luna, así como el aire y el éter que están siendo separados.[43]

El «Todo o Universo» del que hablaba Platón retomaba una idea que, en el fondo, venía expresada desde muy antiguo. La distribución celeste reflejaba la representación de un gran cuerpo, un extraordinario ente orgánico que, lo mismo que un tejido o una armonía musical, concierta todos sus elementos sin exclusión, también los antagónicos. Porque una fun-

[43] Anaxágoras, *Fragmento* XII.

ción de la armonía es, precisamente, conciliar los opuestos. Aristóteles[44] gustaba de pensar en las palabras de Heráclito para manifestar que una «armonía bellísima» procede, ante todo y paradójicamente, de las cosas desemejantes: sólo de este modo es alcanzable conseguir el perfecto equilibrio.

Eso mismo fue aceptado por una larga e influyente lista de autores, algunos de ellos tan distantes en el tiempo como Arquitas de Tarento (fl. h. 400 a. C.) y Filodemo de Gadara (h. 110-h. 35 a. C.), que definió la armonía como la unificación de una multitud de contrarios e hizo suya esta sentencia heraclitiana: «De los elementos dispares nace la más hermosa armonía, y todas las cosas suceden según discordia».[45] El fiel de la balanza se ajusta en la «discordia».

Este pensamiento contemplado en la oposición de contrarios, muy atendido nuevamente en tiempos medievales, se hallaba presente en las cosmogonías de Oriente, aunque en éstas, a la inversa de lo dictado por Heráclito, la armonía acontece comúnmente gracias a una idónea armonización natural, espontánea, de los elementos. En el hexagrama primero del *Yijing* se dice que «los sonidos semejantes se asocian por resonancia». En las más antiguas Upaniṣads, o bien en el Tao te king, el Mahābhārata, no menos en los libros confucianos y también en el Avesta, las ideas de este tenor son familiares. Lao-tse (h. 570-h. 490 a. C.), que se supone era estricto coetáneo de Pitágoras y antecesor de Platón en unas generaciones que abrazan algo más de un siglo, formuló, como lo hicieran los propios pitagóricos, que dicha armonía está principalmente producida por la idoneidad de las proporciones que conforman los cuerpos y el espíritu. El tiempo es un movimiento cíclico, pero lo eterno es estable.

La Tierra tiene por norma el Cielo. El sonido y el silencio se complementan. El macho y la hembra. El aire y el fuego. El

44 *Ética a Nicómaco* VIII, 1155 b.
45 Heráclito, 43.

yin y el *yang* velan por la estabilidad, la custodian. Los cuerpos celestes se alojan en una gran cavidad, siempre esférica, donde los componentes alcanzan un mismo significado. De hecho, el nombre latino del Cielo indica un abovedamiento. A partir del griego *chaos*, caos, escribe Varrón, fueron acuñados los vocablos *choum* (concavidad) y *cavus* (cóncavo), de donde surge *caelum*.[46] Esta cavidad no es estática, sino que fluctúa «como la columna de aire de la flauta», una columna «vacía pero no desinflada», que cuanto más se agita más emite.[47]

En varios de los autores presocráticos residía una idea común según la cual nada real existía sin el movimiento; por eso Heráclito dejó dicho que todo se descompone si no se remueve, al igual que el potaje que llamó *ciceón*. En la línea de pensadores como los referidos Leucipo y Demócrito, el vacío es tan útil como lo sólido; por traslación, la vibración de un sonido lo es tanto como el silencio de una cuerda musical en reposo. La música, lo mismo que la dimensión física del mundo y del Universo, se cifra en su oposición. Análogamente, se dice en el Tao:

> Treinta radios convergen en el cubo de una rueda,
> pero en su nada
> está la utilidad del carro.
> El barro se moldea para hacer vasijas,
> pero en su nada
> está la utilidad de la vasija.
> Se horadan puertas y ventanas
> para hacer una casa,
> pero en su nada
> está la utilidad de la casa.
> El ser es lo tangible,
> pero en la nada está la utilidad.[48]

[46] *Sobre la lengua latina* V, 19.
[47] Tao V.
[48] *Ibid.* XI.

La imagen platónica que aparece en el *Timeo*, en la que una red de pesca ejemplifica la plena cohesión, y «en la que toda la parte central estaría trenzada de fuego y las demás zonas exteriores de aire», refiere claramente un concepto de entramado, donde cada una de las partes consigue una idéntica importancia, a la manera de una red neuronal. En la música se produce, desde luego, una similar analogía.

No es ocioso señalar que en el canto de *Los mil nombres de Viṣṇu* se hable también del Universo con la significación y modelo de una red, y que en esa misma composición se mencione la cohesión característica «del sonido cósmico del Veda» y se apoye en la idea de que un profundo mantra, una resonancia de amplitud indescifrable, compone la totalidad del firmamento e hilvana cuerpos y elementos en un único y vario tapiz. Pensemos que en la mitología griega, y más concretamente en los círculos pitagóricos, Perséfone teje un vestido desde el espacio celeste, un elegante y prodigioso peplo que es el firmamento.

Es admirable comprobar cómo en muy diversos pasajes del citado *Timeo* se establece una cuidada comparación entre el Universo, el alma y el cuerpo humano, un proceso de abstracción mental que resultará de suma trascendencia para el pensamiento filosófico y científico posterior. Los pequeños canales, «similares a los que se hacen en los jardines», dice Platón, surcan nuestro cuerpo en todas direcciones, los innumerables vasos se ramifican por doquier en disposición siempre idónea, la sangre «repara» los vacíos que se forman en la carne, de suerte que todo queda irrigado y sostenido, como si una aguja cosiera con arte y cuidado los miembros y las vísceras, los cuales deben tener una proporción armónica, pues, de lo contrario, el movimiento corporal sería irregular y en consecuencia «fatigoso».

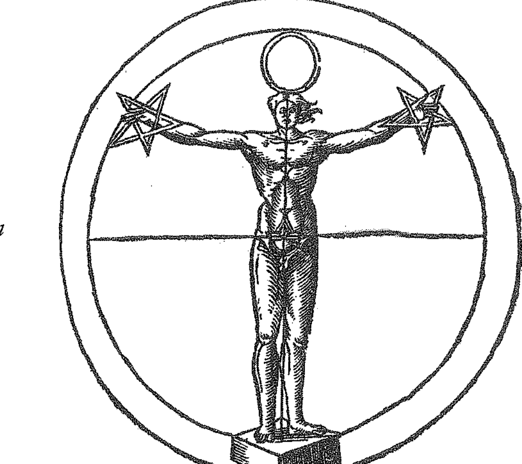
Cabe considerar que los diagramas que exornan tantos y tantos códices medievales y renacentistas, incluso un importante conjunto de obras del siglo XVII, como las de Fludd

y Kircher, donde una figura humana de piernas y brazos extendidos es enmarcada en una circunferencia y rodeada de círculos concéntricos descriptivos de las órbitas planetarias, son una directa herencia de la concepción de la armonía universal: el hombre como medida del Universo y consecuencia de la armonía en él propagada. ¿No se dice en Hermes Trismegisto que el hombre es capaz de elevarse hasta el Cielo y medirlo, de modo que el alma y el cuerpo reflejan todas sus proporciones? ¿No afirma el bíblico libro de la Sabiduría que Dios lo ha regulado todo «con número, con peso y con medida» (11, 20) y que la «causa y la forma» son fruto del mismo movimiento, según Nāgārjuna? ¿No quiso ahondar Caravaggio (1571-1610) en la unidad de los contrarios representando a Armonía como un andrógino en *El tañedor de laúd*?

Tras afirmar que la composición de los templos depende de la simetría, y que nada sin ella puede ser perfecto, Vitrubio asegura que si naturaleza dispuso el cuerpo humano en razón de una exacta proporción de sus miembros, también tal dictado debe aplicarse a las construcciones: si el rostro desde la barba «hasta lo alto de la frente y raíz del pelo es la décima parte de su altura»; si «lo bajo de la barba hasta lo inferior de la nariz es un tercio del rostro», y «toda la nariz hasta el entrecejo otro tercio», y el pie resulta la sexta parte de la altura del cuerpo, y el pecho la cuarta, todo atiende a lo que él llamó una «conmesuración proporcionada». Y escribe:

Asimismo el centro natural del cuerpo humano es el ombligo; pues tendido el hombre supinamente, y abiertos brazos y piernas, si se pone un pie del compás en el ombligo y se forma un círculo con el otro, tocará los extremos de pies y manos. Lo mismo que en un círculo sucederá en un cuadrado, porque si se mide desde las plantas a la coronilla y se pasa la medida transversalmente a los brazos tendidos, se hallará ser la altura igual a la anchura, resultando un cuadrado perfecto.

Luego si la naturaleza compuso el cuerpo del hombre de manera que sus miembros tengan proporción y correspondencia con todo él, no sin causa los antiguos establecieron también en la construcción de los edificios una exacta conmesuración de cada una de sus partes con el todo.[49]



75. Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia* (1531-33).

Al avanzar en la observación de estas reglas proporcionales vemos que las «distintas partes del cuerpo y del alma deben imitar la forma del Universo entero», y así comprobaremos que los «movimientos que en nosotros tienen afinidad con el principio divino» son, precisamente, «los pensamientos del Todo y sus revoluciones circulares».[50]

En otro lugar, y no por casualidad, Platón define como hombre de virtud a todo aquel «que se dedique siempre a ajustar la armonía de su cuerpo en bien del acorde necesario con su alma».[51] Con meticulosidad, arguye que el ánima del

[49] *Los diez libros de arquitectura* III, I, 8-9.
[50] *Timeo*, 89 d-91 a.
[51] *República*, 591 d.



76. Hildegarda de Bingen, *Liber divinorum operum* (siglo XII).

Universo está ensamblada mediante la función de una armonía musical, y es sugerente que en las «mezclas» que intervienen en la formación del alma se diga que en el compuesto final se llenen los intervalos dobles y triples, y que «con ayuda del intervalo de uno y un octavo, el demiurgo rellenó todos los intervalos de uno y un tercio».[52]

Mucho más tarde, san Agustín repetirá que el alma está dirigida por las relaciones armónicas y, de acuerdo con esta esencia sonora, «ella misma produce armonías». Sin alejarse de esta idea, señalará el obispo de Hipona que la Tierra «posee, ante todo, la forma general del cuerpo», en la que

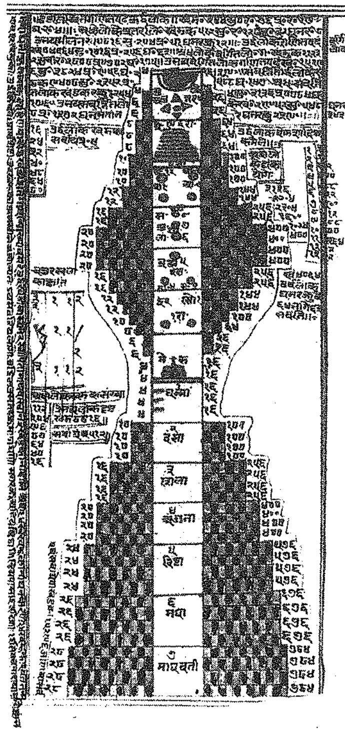
[52] *Timeo*, 35 b.

77. Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia* (1531-33).

se pone de manifiesto, dice, «tanto una cierta unidad como el orden». Al Hijo de Dios le llama eterno «Principio de las Armonías»,[53] *aeterno principatu numerorum.* También en Hermes Trismegisto vemos que, entendido el mundo como esfera, «es decir, una cabeza»,[54] se mueve de manera circular.

Estas cuestiones, sin embargo, tienen su raíz en un pasado remoto, muy anterior a los dictados platónicos. En la tradición indoprearia del jainismo, la religión fundada por Mahāvīra, contemporáneo de Buda, se proclama que éste fue llevado como semilla por Indra al vientre de Triśala,[55] y que durante el trayecto el Cielo adquiría una apariencia antropomorfa, toda vez que el «material celeste» se condensaba en dulces y apacibles sonoridades. También se proclama en el *Yijing* que el Cielo corrige los contrarios y es la fuente que

[53] *La música* XVII, 56.
[54] *La llave*, 11.
[55] M. Eliade e I. P. Couliano, *Diccionario de las religiones...*, p. 205.



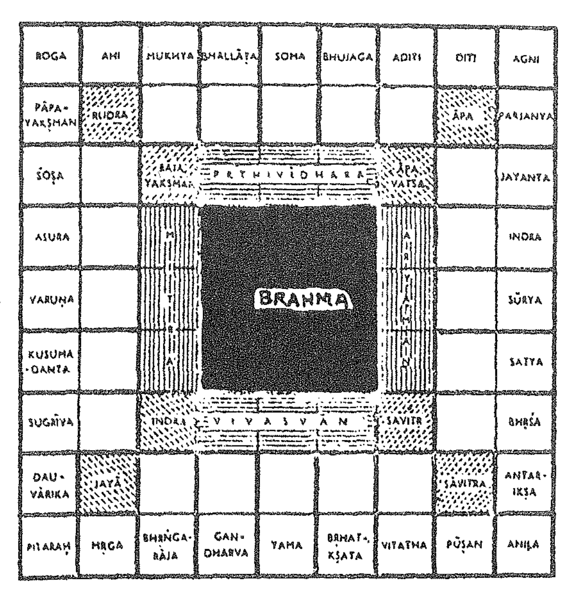
78. Dimensión y proporción del hombre cósmico (tradición indo-prearia), Gujarat (siglo XVII).

propicia los encuentros. Todo lo atempera, el viento sigue al viento, y las cosas, regidas por el cosmos, se van depositando sobre la Tierra.

Del mismo modo, en diversas corrientes del hinduismo la representación de una superficie cuadrada y cuadriculada (*paramasayica*) que pautaba y contenía las formas y proporciones de una divinidad, servía para aplicar éstas a la construcción y distribución de los templos, tal como se proponía en los *śāstras* o tratados espirituales donde se codificaban estos y otros asuntos. En el centro se situaba el loto, nacido de la zona umbilical de la divinidad, y de éste el *bráhman* o principio generador del Universo. No está de más comentar que la *rāga*, su escala y concatenación de notas, se consideraba también como el proceso e imagen de la construcción de un templo.

Esa misma proyección del espacio y la divinidad, en cuyo seno florece el hombre, tendrá una extraordinaria implantación en el terreno religioso; así que no es azaroso que algunos planos arquitectónicos de las iglesias occidentales también, y con igual presencia, se establecieran teniendo en cuenta las proporciones de un supuesto e ideal cuerpo humano.[56] Una

[56] Para la iconografía general sobre este asunto véase S. Klossowski de Rola, *Alchemy. The secret Art*, Londres, 1973; trad. cast., *Alquimia. El*

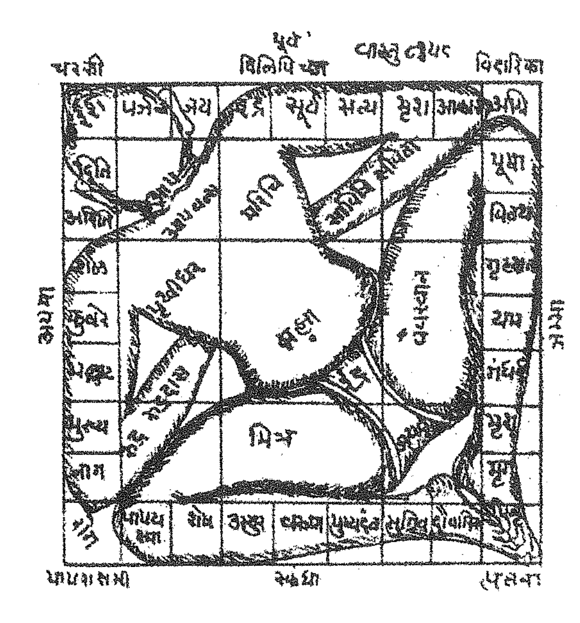


79. Esquema básico de la construcción de templos con indicación de las jerarquías divinas.

autora como Frances A. Yates[57] narra que el monje y cabalista veneciano Francesco Giorgi (1466-1540) fue llamado por el Dogo para ser consultado acerca de las proporciones que debía guardar una iglesia que iba a levantarse en la ciudad lacustre, y cuya primera piedra fue puesta en agosto de 1534. Giorgi aplicó las teorías relativas al macrocosmos y el microcosmos que había expuesto hacía unos años en el *De harmonia mundi* (1525), las cuales fueron tenidas en cuenta a la hora de su construcción, como también resultaron atendidas las opiniones de Tiziano y las del humanista Fortunio Spira y, claro está, las de Serlio, el arquitecto.

arte secreto, Madrid, 1988, y *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, Londres, 1988; trad. cast., *El juego áureo: 553 grabados alquímicos del siglo XVII*, Madrid, 2004.

57 *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londres, 1979; trad. cast., *La filosofía oculta en la época isabelina*, México D. F., 1982, pp. 57-58.

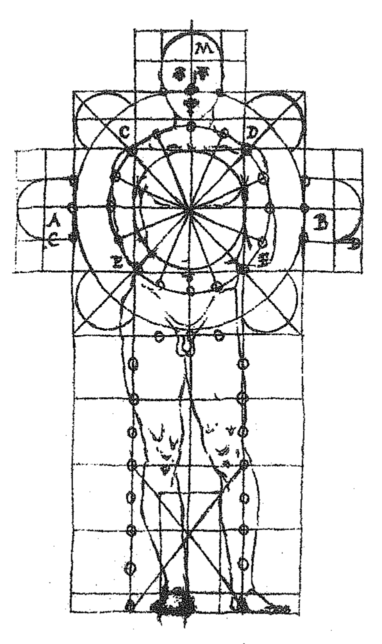


80. Esquema *paramasayika* destinado a la fijación de las medidas del panteón hinduista, según la ideal proporción del *purusha*.

Insistía Platón en que los elementos, físicos y espirituales debían conjugarse en su idónea medida, para lo cual era preciso tener un conocimiento de «la armonía y las revoluciones del Todo». Y al hablar de los «movimientos compensadores» destinados a corregir las posibles derivas del alma, y no menos las corporales, sugirió la aplicación de la filosofía y la música. Estas disciplinas, aseguraba, servían para recomponer una mente que bulle encerrada en un cráneo, una cavidad cuyas suturas «responden a los movimientos periódicos del alma».

Los «movimientos periódicos» transmiten la idea, una vez más, de la armonía en tanto que generadora de orden. Pocos cuadros son tan reveladores como el recreado por el autor de la *República* para entender la fuerza «motora» de la música, y pocos, también, para observar la deuda de este filósofo con el pensamiento de Pitágoras. Nos referimos a Er, el guerrero armenio de Panfilia que ha caído en combate.

Él es, de entre todos los muertos en la batalla, el único de cuerpo incorrupto. Lleva diez días yaciente. Al término de los hechos, el cadáver es conducido a casa. Cerca del lugar se levanta una pira. Abandona el cuerpo, empieza a caminar por el Cielo. Tarda doce jornadas en regresar, y a su vuelta cuenta lo que ha visto en el otro mundo.



81. Plano de la planta de una iglesia en relación a la proporción corporal humana.

En su viaje por los cielos afirma haber contemplado un haz luminoso que atraviesa el Cosmos. De esta luz indecible parece prolongarse un huso, el huso de la Necesidad, en el cual se mueven ocho espirales concéntricas que corresponden a los planetas y estrellas. No debe olvidarse que el huso gira ante los ojos de Er en sentido contrario a los círculos interiores, y que cada uno evoluciona a distinta velocidad, lo que sugiere un sonido diferente en cada uno de ellos. Sobre cada círculo canta una Sirena, emite una sola nota. «Sirena» significa 'quien canta en honor del dios', dice Macrobio. El coro platónico de todas estas criaturas compone una armonía, una realidad simultánea sobre la cual las diosas hilanderas, Láquesis, Cloto y Atropo, tejen el destino humano.

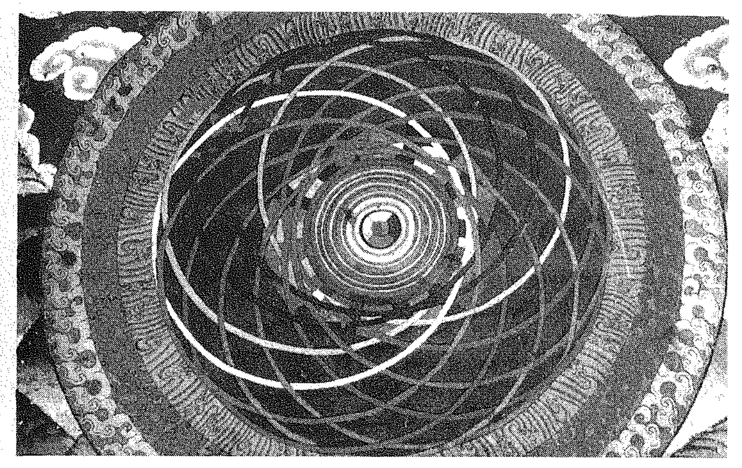
Todo el huso daba vueltas sobre sí con un movimiento uniforme, y en él, por su parte, giraban también ligeramente, pero en sentido

contrario al todo, los siete círculos del interior. El más rápido de ellos era el octavo; en segundo lugar, sin distinción alguna, podían colocarse el séptimo, el sexto y el quinto; aparecíales el cuarto, en ese movimiento en órbita invertida, el que ocupaba el tercer lugar; y luego estaban el tercero, en cuarto puesto, y el segundo, en quinto. El huso mismo daba vueltas entre las rodillas de la Necesidad, y sobre cada uno de los círculos se mantenía una Sirena, que giraba con él y emitía una sola voz y una sola nota. Las ocho voces de las ocho Sirenas formaban un conjunto armónico. A distancias iguales y en derredor, se encontraban sentadas otras tres mujeres, cada una ocupando su trono; no eran sino las Parcas, hijas de la Necesidad, vestidas de blanco y ceñidas sus cabezas con una especie de ínfulas. Sus nombres: Láquesis, Cloto y Atropo. Las tres acompañaban en su canto a las Sirenas, Láquesis recordando los hechos pasados, Cloto refiriendo los presentes y Atropo previendo los venideros.[58]

Esta visión prodigiosa es un legado de cuanto había referido Pitágoras, un relato cuyo significado transcribe un mundo consonante y de equilibrio moral, ese mismo que hizo escribir al poeta persa Farid Ud-Din Attar que el firmamento es un pájaro que aletea, y ese, también, en el que se construye electroacústicamente *La Légende d'Eer*, la obra de Xenakis estrenada en 1978.

El fragmento platónico expresa la elevación de la conciencia y sitúa el límite a merced del hombre. El mito de la ascensión celeste, proclamado como dogma entre los católicos, es el transmisor de estas muy antiguas creencias, tan frecuentes, por otra parte, en el seno de las literaturas y religiones orientales. Cuando en el Mahābhārata se narra la serena muerte de Bhīṣma, cuyo cuerpo es quemado en una pira de madera de sándalo, su espíritu asciende por entre las nubes a la vez que una serena y sublime música celestial va

[58] *República* X, 616 d-618 a.



82. Sistema cosmogónico tibetano.

llenando todos los rincones del firmamento. Entonces se dice que Kṛṣṇa adquiere «una forma cósmica».

En una danza que Śiva baila al amanecer, en el Himalaya, asisten las divinidades que forman un coro celeste. Se reúnen los artífices de la armonía del Universo, los autores de sonoridades acompasadas que tocan hasta el atardecer para que todo acontecimiento discurra en equilibrio y cada ser tienda a despertar el oído para escuchar cuanto sucede en lo alto: mientras el gran dios emprende sus movimientos, Saravastī toca la vīṇā, Brahmā los címbalos, Indra la flauta y Viṣṇu el tambor. Laksmi, canta. Todo el concierto transcurre en los dominios del éter, donde se juntan los dioses:

Gandharvas, yaksas, patagas, uragas, siddhas, sadhyas, vidyādharas, amaras, apsaras y todos los seres que pueblan los tres mundos están aquí reunidos, aquí para presenciar la divina danza y escuchar la música del coro celeste a la hora del crepúsculo.[59]

[59] El texto forma parte del *Śiva Pradośa Strota*, citado por A. K. Coomaraswamy, *La danza de Śiva*, p. 70.

Al igual que la catábasis de Orfeo, este proceso sucede como una iniciación, como una purificación, pero esta vez acometida hacia lo alto, hacia un interior que parece estar más allá del mundo, en la esfera superior y última. Pitágoras, que había nacido en la isla de Samos, a pocas millas marinas de las costas de Asia Menor, formuló este extraordinario y no menos poético credo que defendía una música cósmica procedente del movimiento de los planetas y los astros. Es la llamada «armonía de las esferas», esa que resuena a través del éter, un conjunto universal que en su fluir produce sonoridades previamente armonizadas, y que persigue la consecución de un estado de catarsis. A una pregunta de Glaucón, Sócrates respondió:

> Parece en verdad que así como los ojos han sido hechos para la astronomía, los oídos lo fueron para el movimiento armónico, y que estas ciencias son como hermanas, al decir de los pitagóricos y de nosotros mismos, Glaucón, que comulgamos en ello.[60]

Los pitagóricos acudieron a la imagen de una nave cuya arboladura cruje con el vaivén del oleaje cósmico, como un acorde que va desplegándose, la nave-Universo que llena de ecos su periplo a través del tiempo. Así el espacio, cuerpo viviente, indica movimiento y sonoridad, trayectoria y vibración.

SINFONÍA Y MEMORIA. EL LUGAR DE LA ANTITIERRA

Cuenta Porfirio que Mnesarco, padre de Pitágoras, llevó al muchacho a Siria, y que, una vez en Tiro, sacó mucho provecho «junto a los caldeos». Si se sigue el hilo del relato

[60] *República* VI, 530 d.

de este ilustre biógrafo se comprueba el intermitente pero intenso contacto que mantuvo Pitágoras con los sabios, magos y sacerdotes de tierras orientales. De esta forma Porfirio, basándose en otras autoridades, muy en especial en Jámblico y Diógenes Laercio, señala que aprendió matemática «de los egipcios, fenicios y caldeos», y que éstos eran buenos artífices «de la investigación del firmamento». Ya llegado a Egipto, siguió la vida de austeridad de los sacerdotes del lugar y «quiso participar en los métodos educativos que recibían aquéllos». Conoció Heliópolis, Menfis, asimiló la lengua en sus tres alfabetos, el epistolográfico, el jeroglífico y el simbólico, y de los hebreos adquirió un mayor arte en la interpretación de los sueños.

Prosigue el relato indicando que en Arabia visitó con frecuencia al rey, y que estando en Babilonia «se trató con los caldeos», y en particular «acudió junto a Zárato», esto es, Zoroastro, «de quien obtuvo la purificación de su vida pasada».[61] Y no solamente esto: de Zoroastro atendió a las explicaciones de cómo debe vivir un virtuoso, y así también escuchó sus enseñanzas en torno a la naturaleza y el origen del Universo. De dichos viajes, escribe Porfirio, amasó casi toda su ciencia.

La fama de Pitágoras, a quien Heráclito atribuyó el mérito de haber «inventado ritmos en la retórica» y Dante llamó en el *Convivio* «nobilísimo filósofo», fue extraordinaria. Cuenta este poeta que Pitágoras no admitía la condición de sabio, de suerte que cuando se le preguntaba acerca de este asunto él respondía que sólo era un «amante de la sabiduría», de ahí la palabra filósofo, compuesta de *philo* y *sophós*, un término que desde entonces se aplicó a todos aquellos que sentían

[61] En el libro de Porfirio, *Vida de Pitágoras*, los pasajes relacionados con su ascendencia y sus viajes a Oriente, corresponden a 1-12. La incierta existencia de Zoroastro y las supuestas fechas en torno a las cuales se señala la misma hacen imposible un encuentro con Pitágoras.

«el natural amor que engendra el saber».[62] Cuando llegó a Italia, al que probablemente sería su penúltimo destino de Crotona,[63] las gentes del lugar pronto lo acogieron como a un ilustre. Allí, en torno al año 530 a. C., fundó una comunidad que tuvo una marcada influencia religiosa y también política. Según los escritos, allí, en Crotona, la hija de Pitágoras—llamada Mía o tal vez Arignote—se ocupó del cuidado y enseñanza de las muchachas mientras era doncella, y «como mujer, [lo estuvo] de las mujeres».[64]

Los antiguos escritos son pródigos en anécdotas y noticias que lo envuelven en un halo de misterio y cuando no de extrañeza, pues se cuenta que antes de admitir a sus discípulos, a los que enseñaba la poesía antigua, la curación del cuerpo, el movimiento de los planetas y la música, entre otras ciencias, los examinaba muy detenidamente, analizaba los detalles de su fisonomía para deducir de ella el carácter del aspirante, quien, una vez aceptado, era sometido a un silencio que podía incluso dilatarse hasta no menos de dos años. Durante ese período se le conminaba únicamente a escuchar, y de ahí que todos los de su condición fueran llamados «acusmáticos», mientras que los adentrados ya en el conocimiento recibían el nombre de «matemáticos». Una vez aprendido lo más difícil, «que es escuchar y callar», dice Aulo Gelio:

Cuando [los acusmáticos] habían empezado a ser personas cultivadas gracias al silencio, entonces se les permitía hablar, preguntar, escribir y expresar sus propias opiniones: los de este nivel eran llamados matemáticos, a causa de las ciencias que habían empeza-

62 *Convivio* III, II.

63 Es probable que al sufrir la hostilidad de los mandatarios del partido demócrata para con la comunidad pitagórica Pitágoras abandonara Crotona y marchara a Metaponto, donde probablemente murió.

64 Porfirio, *Vida de Pitágoras*, 5. En el mismo texto se habla de varios hijos de Pitágoras, uno de ellos Arimnesto, otro Telauges.

do a aprender y meditar; pues los griegos llamaban *mathémata* a la geometría, a la gnómica, a la música y otras ciencias elevadas.[65]

Verdaderamente, de su personalidad se destila un halo infrecuente, una mente matemática, un espíritu visionario y ascético, una voluntad adentrada con extraña soltura en los territorios de la alteridad. Astrónomo, aritmético, geómetra, músico cuyo arte no se circunscribía al canto y el tañido de la lira, de los que al parecer era artista consumado, sino que también se prodigó en el estudio de su material primigenio: analizó el sonido, su altura, los intervalos, buscó las proporciones, especuló los ciclos vibratorios, todo le condujo a un proceso racional sin desnudarlo de su espíritu.

Es importante tener en cuenta que el «extático» Pitágoras, el «místico» e «iluminado» cantor de Apolo, fue, sin embargo y ante todo, un hombre pragmático que no depositó el peso de sus averiguaciones en la percepción auditiva, como postularía más tarde el tratadista Aristóxeno, sino que lo hizo en la matemática y en la base de un planteamiento esencialmente intelectual.

Reducir el Universo a términos de armonía, abstraerlo y cristalizarlo en notas musicales, considerar que cada planeta, cada estrella, es número y que, como unidad, forma parte de un sistema cerrado en el que se contiene la realidad—o mejor, las muchas realidades—, y que ésta es, además, consecuencia de una operación de cuyo resultado se deduce el equilibrio cósmico y, por consiguiente, la sustancia del alma, se antojaba una forma de explicación, sin duda sugerente, según la que todo se halla cimentado en un orden y en una concordancia absolutos.

Más allá de la ingenuidad que hoy pueda parecer una deducción de este tipo—el mismo Aristóteles[66] refutó la

[65] *Noches áticas* 1, 9, 1-7.

[66] En *Del cielo*, 290 b, dice: «Los hay que piensan que al moverse

armonía de las esferas con un aire de reprobación, y Sexto Empírico[67] se burló de que la música y los números gobernaran las estrellas—lo importante reside, sin embargo, en saber valorar la capacidad de abstracción de aquellos hombres, su mirada «científica» no excluyente del sentido metafísico, y en admirar la ductilidad de una concepción que hizo descansar la física del Universo sobre una matemática y congruente relación de sonidos.

Al fin y al cabo, los más destacados astrofísicos de inicios del siglo XXI, como Andrei Linde, explican el complejo proceso de un Universo que se multiplica del mismo modo en que lo hacen las burbujas, y en el cual se percibe el eco del estallido conocido como *Big Bang*. Estas «burbujas fractales», su perpetua irrupción, surgen sincrónicamente en lo que Linde describe como infinitos universos, una idea de simultaneidad nada desconocida para los antiguos. No por azar Steiner ha dejado escrito que los astrofísicos contemporáneos siguen buscando las «huellas de la materia» debidas al *Big Bang*, los vestigios de aquellos «ruidos todavía audibles en el origen del tiempo».[68]

En una admirable y nada convencional interpretación de las cosmologías protohistóricas, Carlo Sini realza la a me-

---

cuerpos tan enormes como ésos se produce un sonido ... Señalan que se genera un sonido extraordinariamente fuerte a partir del movimiento del Sol, la Luna y los demás astros, enormes y numerosos y desplazados a gran velocidad. Dicha descripción es como piensan, y tienen por verdad que las proporciones que se observan entre la velocidad con que los astros se mueven y la distancia que hay entre ellos sean idénticas a las proporciones de los intervalos musicales ... afirman que la causa de esto es algo que se da siempre, desde el nacimiento, a saber, que la falta de todo contraste con el silencio impide distinguir tal sonoridad, a pesar de que sonido y silencio se puedan diferenciar el uno del otro, justamente, por tratarse de contrarios».

67 «Contra los aritméticos», 2-9, en *Contra los profesores* IV.

68 *Errata: An examined Life*, Londres, 1997; trad. cast., *Errata*, Madrid, 1998, p. 101.

nudo rígida deducción de los análisis modernos sobre las especulaciones en torno al Universo efectuadas durante la Antigüedad, estudios y métodos que acentúan paulatinamente la escisión entre espíritu y ciencia—entre pensamiento metafísico y pensamiento científico—, una fisura que tanto combatió Prigogine y que empezó a percibirse de manera ya muy diáfana con Aristóteles: entonces nació la distinción entre la teoría y la práctica, «entre artes "prácticas", o sea, útiles para la vida, y artes "nobles", desinteresadas».[69]

Sini juzga pueril la creencia imputada a los antiguos de que su interés por el Universo se debía sustancialmente a las necesidades agrícolas y a la orientación en los viajes. Es «insensato» pensar que tan minuciosos, constantes y complejos cálculos fueran dirigidos a tales menesteres. «¿Acaso los ingenieros agrónomos y los pilotos de líneas aéreas saben algo del ciclo lunisolar?», se pregunta. Nuestros ojos «utilitarios», estima, se han dirigido a la *ratio* científica y con ello han dejado de mirar todo cuanto concierne a la experiencia y el sentido cosmológico de la existencia. Ese «utilitarismo» y racionalismo, que muchas veces conduce a considerar supersticioso y banal lo que en realidad encerraba un significado profundo, hace que no comprendamos la intención más honda de aquel esforzado estudio celeste, que no era, desde luego, «una actividad gratuita, un placer "puro"», desinteresado: se trataba de «encontrar una orientación del hombre en el Cosmos», de saberse «colocar» en una superficie terrena que lo ligara a su pasado, es decir, a su esencia.

Así pues, para aquellas civilizaciones la observación del Cielo comportaba un conocimiento de los *signa* o constelaciones y la supuesta relación de éstas con el hombre y su

[69] Carlo Sini, *Passare il segno*, Milán, 1981; trad. cast., *Pasar el signo*, Madrid, 1989, p. 89. Todo el libro es de gran interés, pero merece una lectura especial la segunda parte del mismo, «Cosmología», pp. 67-248, por la apertura y rigor de su enfoque.

andadura. Porque, en su formulación más literal, dice Sini, trataban de «estar orientados» entre la Tierra y el Cielo, buscaban hacia dónde dirigir sus pasos, saber su exacto «estar-en-el-mundo». Frases como «Ya no tenemos certezas ni orientación», o bien, «Si no somos dogmáticos es sólo porque no nos hacemos preguntas cosmológicas», son habituales en este autor de la *Introduzione alla fenomenologia come scienza* (1965), cuyo propósito estriba en demostrar que los antiguos intuían que la Tierra «venía del Cielo». La desnudez humana ante la noche imponente, la verdadera noche «babilónica» de nitidez innombrable—sigue diciendo Sini—, sólo «arañada por la luz de las antorchas», se revelaba como el más prodigioso instrumento para entender el origen de las cosas. Aunque Sexto Empírico[70] desdeñara las averiguaciones astronómicas de los caldeos y señalara su endeblez, pues «nada firme puede contemplarse de noche desde los altozanos», según decía, lo cierto es que el Cielo, todo él, era un signo.

Estas razones explican mucho del arraigo de un pensamiento como el de Pitágoras. Paradójicamente denostado al paso de los siglos, representó en Grecia el inicio de la ciencia en su sentido más puro, el impulso de una física expresada con lenguaje matemático a través del cual se daba «razón de la realidad por medio de los números» y se procedía a una seria y continua «medición de la realidad».[71] Esta magnitud de la que se hicieron eco los filósofos del pasado es lo que llevó a Heráclito a señalarlo, junto a Hesíodo, Jenófanes y Hecateo, como una de las cuatro ramificaciones del saber, y también a concluir que él, Pitágoras, fue quien «se ejercitó en investigación más que ninguno de los hombres todos».[72]

[70] «Contra los astrólogos», 78-80, en *Contra los profesores* V.

[71] Véanse al respecto los comentarios de A. García Calvo relativos a *Heráclito. Razón común*, Madrid, 1985, pp. 82-84 y 88-89.

[72] Heráclito, 26.

Transcurridos muchos siglos, Marco Aurelio[73] seguía memorando a los grandes y venerables filósofos de la Antigüedad, y en un parágrafo de las *Meditaciones* o *Tà eis heautón* cita únicamente los nombres, y por este orden, de Heráclito, Pitágoras y Sócrates. En pleno Renacimiento Rafael lo mostrará con aire noble en *La escuela de Atenas*, ensimismado en la escritura de un libro.

Parece natural que el gran observador del pasado que fuera Dante se refiera al maestro de Samos con veneración, una admiración que compartirá *La cena de las cenizas* de Giordano Bruno, donde el autor le atribuye el conocimiento de «una infinita capacidad de mundos innumerables semejantes al nuestro».[74] La relación entre ciencia y metafísica, que en la era atómica puede resultar a muchos una asociación sin demasiado sentido—aunque no para la nueva astrofísica—, se encuentra en el germen de aquel pensamiento pitagórico que todo lo formuló como explicación, condición y liberación del destino de la Humanidad.

Si los caldeos, y no menos los egipcios, atendieron el cielo como una armonía constelada, Pitágoras pensó que era un lugar unísono y modulante en cuyo devenir está el orden como hecho primordial. De suerte que Porfirio decía que el de Samos oía la consonancia del Universo «porque comprendía la armonía universal de las esferas y de los astros que en ella se mueven», y que las voces de los siete planetas y la «de la esfera de encima de nosotros», llamada «antitierra», conforman una sinfonía, una acordada mezcla que surge de la voz de las Musas y, cosa de suma importancia, de una «atadura de todo ello» hecha por Mnemósine, esto es, la Memoria. No cabe, pues, entre los hombres, tener olvido del origen.

73 *Meditaciones* VI, 47.
74 *La cena de las cenizas*, A 207; G-A 146.

Es cierto, como acredita Peter Gorman[75] en su clásico libro, que Pitágoras estaba convencido de que las matemáticas eran la realidad que había detrás del mundo físico, y que su percepción científica y humana le condujo a establecer una relación mística entre la música, la astronomía, la geometría y la aritmética. La correspondencia entre las notas y los planetas venía justificada en función de los intervalos que separaban las alturas o notas de las cuerdas de la lira, una relación interválica que, como veremos, fue objeto de detenido e importante estudio.

Aunque a ojos de la razón pueda antojarse como una anécdota pseudocientífica el hecho de concebir una «teoría» como la armonía de los planetas, no deja de ser cierto que, en comentario de Gorman, ésta presupone un saber astronómico nada desdeñable: cada planeta, separado por un intervalo concreto, debe emitir una nota más aguda que la del situado inmediatamente debajo, lo cual implica un conocimiento acerca del tamaño y velocidad de los mismos. Y dado que las cuerdas de la lira o heptacordo tienen una determinada intensidad y número de vibraciones según la altura del sonido, también los planetas deben moverse a velocidades distintas y ser diferente su proporción. «Hay dos coros de dioses, el de los astros errantes y el de los astros fijos», se lee en Hermes Trismegisto, de igual modo que en la Tierra se buscan himnos y cantos «que recuerden la armonía del Cielo».[76]

En tanto que legatario del antiguo saber caldeo, Pitágoras debió de sacar gran provecho de una cultura que desde hacía más de veinte siglos se hallaba dedicada a la sistemática observación y estudio del Universo. Fueron los caldeos quienes dieron un primer conocimiento del ciclo de Saros

[75] *Pitágoras. A Life*, Londres, 1979; trad. cast., *Pitágoras*, Barcelona, 1988, p. 178.

[76] Las citas corresponden, respectivamente, a *La llave*, 7, y al *Libro sagrado dedicado a Asclepios*, 38.

—que regula la sucesión de los eclipses lunares—, correspondiente a 6.585 días y un tercio, del mismo modo que esclarecieron la duración del ciclo lunisolar, es decir, seiscientos años, lo que significa haber hallado la diferencia entre el año sidéreo—aquel en el que el Sol vuelve al mismo punto celeste tras 365 días, seis horas, nueve minutos y nueve segundos—y el trópico—el transcurrido entre dos equinoccios sucesivos, con una duración de 365 días, cinco horas, cuarenta y ocho minutos y cuarenta y seis segundos—. Todo esto, preguntaría Sini,[77] ¿para provecho de la agricultura?

Claro está que no, y resulta de suma instrucción leer un libro como el de Jamie James[78] para percatarse del exacto cariz de las propuestas nacidas a la luz de Pitágoras. En el credo pitagórico era aceptado que la Luna entonaba la nota más grave por estar situada en la parte inferior, correspondiendo a la más elevada «la esfera de las estrellas fijas», cuya general rotación presenta mayor rapidez que el resto de la «masa universal» y por eso mismo resulta el sonido más agudo, mientras que los planetas se diferencian en un grado—un tono—en la escala diatónica ascendente.[79]

Cuando al final del *De re publica* de Cicerón se pregunta a Escipión: ¿Por qué fijas tu atención en el suelo? ¿No ves, acaso, los templos a los que has venido?, y se le invita—sería más propio decir se «le insta»—a mirar el Cielo y a contemplar las nueve esferas, de las cuales le son relatados, uno a uno, sus atributos, se le está empujando a entender otra dimensión de sí mismo, otro estadio interior antes de afrontar, y no precisamente de manera metafórica, su batalla en el mundo. Por encima de la Luna «todo es eterno», le dice Cornelio.

[77] Los datos expuestos se encuentran en Carlo Sini, *op. cit.*, pp. 84-85, que los hace extensivos a los egipcios y los ejemplifica con el extracto textual de interesantes tablillas cuneiformes.

[78] *The Music of the Spheres: Music, Sciencie, and the Natural Order of the Universe*, Nueva York, 1993.

[79] *Comentarios al Sueño de Escipión* II, 4.

Cayendo en la cuenta de la maravilla que se le ocultaba al no atender aquello que le era ofrecido desde lo alto, atónito, transportado, mira y se pregunta: «¿Qué es esta música tan embelesadora y dulce que llega a mis oídos?». ¿Cómo no había llegado a él, a Escipión, una tan colosal sinfonía? Los hombres, se dice en las páginas ciceronianas, han ensordecido ante semejante potencia sonora, del mismo modo que quienes habitan al lado de la gran catarata de Catadupa, en el Nilo, tienen los oídos embotados a causa del intenso y continuado estrépito del salto de agua. Además,

> este sonido del que hablamos es tan potente por la rapidísima rotación del mundo, que los oídos humanos son incapaces de percibirlo, de igual manera que no podéis mirar de frente el sol, dado que con sus rayos vence a vuestros ojos y a vuestros sentidos.[80]

En la mencionada obra de Dante, el *Convivio*, se lee que «en el orden intelectual del Universo se sube y desciende por grados casi continuos».[81] Escalas o *gradus* que conducen al conocimiento. Pero estas especulaciones, así era admitido, tenían un apoyo en la objetividad científica. Macrobio, el autor de las *Saturnales*, que despertaron a los estudiosos una apasionada mirada al pasado, relata en los *Comentarios al Sueño de Escipión* que Arquímedes creía haber descubierto el número de estadios que separaban la Luna y la Tierra, y así calculó los existentes entre Mercurio y la Luna, Venus y Mercurio, el Sol y Venus, Marte y el Sol, Júpiter y Marte, Saturno y Júpiter, «e incluso le pareció haber calculado toda la distancia que hay desde la órbita desde Saturno hasta el propio cielo

[80] *República* VI. El texto de Cicerón relativo a este pasaje ha adquirido un carácter autónomo y se presenta de común como *Somnium Scipionis* o *El Sueño de Escipión*, a partir del cual Macrobio elaboró su *Comentario*. Las referencias celestes se encuentran en los capítulos 4 y 5.

[81] *Convivio* III, 7.

estrellado». Pero los platónicos, sigue diciendo, rebatieron aquella propuesta por considerar que Arquímedes no había respetado los intervalos dobles ni triples, con lo que llegaron a una nueva disposición de distancias planetarias:

La distancia que hay de la Tierra al Sol es el doble de la distancia de la Tierra a la Luna; la distancia que existe entre la Tierra y Venus es el triple de la distancia entre la Tierra y el Sol; la distancia de la Tierra a Mercurio, cuatro veces la de la Tierra a Venus; la distancia de la Tierra a Marte, nueve veces la de la Tierra a Mercurio; la distancia de la Tierra a Júpiter, ocho veces la de la Tierra a Marte; y la distancia de la Tierra a la órbita de Saturno, veintisiete veces la de la Tierra a Júpiter. Porfirio incluyó esta creencia de los platónicos en los libros en que arrojó algo de luz a las tinieblas del *Timeo*, y sostiene que ellos creían que estos intervalos eran los que, a imagen de la estructura del Alma, llenaban en el cuerpo del mundo los epítritos, los sesquiálteros, los epogdos, los semitonos y el *leîmma*, y que así nacía la armonía cuya proporción, unida a la sustancia del Alma, también había sido introducida en el cuerpo del mundo movido por esta Alma.[82]

Todo, ciertamente, era objeto de medición y cálculo: el pulso, la Tierra, el cauce de los ríos, las costas en su relación con las islas y las estrellas, la percusión de los cuerpos, su altura, la cavidad de una tinaja, la voz resonante del ágora, la carrera del atleta, el calendario, la resistencia del velamen, la progresión de la sombra en los muros, el grosor de un bramante, la vibración y reposo de la cuerda de un instrumento, la tensión de un peso, la refracción de un cristal.

[82] *Comentarios al Sueño de Escipión* II, 3. Los términos referidos tienen la siguiente correspondencia: *epítritos*, o *epitrita*, señala la proporción 4:3, intervalo de cuarta; *sesquiálteros* alude a la proporción de los números sesquiálteros, 3:2; *epogdos* indica la proporción sesquioctava, como 18:16, que musicalmente se corresponde con un tono; y *leîmma* equivale a semitono menor.

El romano Aulo Gelio, hablando de Plutarco, nos hace partícipes de un cálculo insólito, pues al comentar una narración en la que el autor de los *Moralia* expuso cómo Pitágoras concluyó la superior altura de Heracles con respecto al resto de los hombres, escribe: había acuerdo en que el propio héroe midió con sus pies la pista del estadio que se encuentra en Pisa, junto al templo de Júpiter Olímpico, siendo el resultado seiscientos pies de longitud. Reparó en que los estadios de la nación griega, teniendo ese mismo número de pies, eran, sin embargo, algo más cortos. De esta manera dedujo, una vez hecho el cálculo proporcional, la superior talla del pie de Heracles y, a partir de ella, averiguó la distinta relación de las partes de su cuerpo y la altura exacta.

Más allá de la fábula, la realidad física suscitó un constante ejercicio de regulación matemática. Desde este ideario, Claudio Ptolomeo, al igual que lo habían hecho otros anteriormente, especuló como astrónomo la velocidad y las distancias planetarias y, en el flujo de la escuela de Pitágoras —por más que corrigió varios aspectos pitagóricos acerca de las consonancias—, efectuó su consiguiente equiparación a las vibraciones sonoras. Algunos capítulos de su obra revelan enunciados sin duda elocuentes, como «La variación continua de los sonidos se asimila al movimiento de los astros en longitud», o bien «El movimiento en altitud de los astros se compara con los géneros (*genera*)».

En este último capítulo se dice que la distancia media de los astros se corresponde con el género cromático, mientras que el discurrir lento se asimila al enarmónico, y no así al diatónico, que responde a los que cuentan con un movimiento rápido. En el anterior, comenta, el primer movimiento de los astros «que tiene lugar en longitud» debe compararse con el que va «en el sonido de los graves a los agudos», o a la inversa. Las regiones del orto y el ocaso, continúa, «se asocian a los sonidos más graves, y las que se hallan en el meridiano

(Medio Cielo) a los más agudos».[83] En definitiva, las leyes del sonido, apostilla Ptolomeo, son las que rigen el ánimo de los hombres, y lo son en su verdad universal, de manera que el buen fluir de la mente y la razón se aviene con los unísonos, en tanto que la salud y la función de los sentidos se materializa gracias a la consonancia.

EL ABISMO DE LA MATEMÁTICA

Las investigaciones de Pitágoras, no es preciso recordarlo, fueron de capital importancia, y las subsiguientes generaciones cumplieron el cometido de transmitir la idea de un mundo y un Universo en apacible concierto, en el cual el alma individual puede llegar a formar parte del Uno, a integrarse en la sustancia de Dios. Un autor medieval como Escoto Eriúgena, o Erígena, hablaba todavía de los espacios etéreos en los que las esferas se movían a una extraordinaria velocidad, siempre en equilibrio con «el coro de los astros».[84] Este monje irlandés del siglo IX, al que tal vez debamos una de las más estimables y sabias definiciones de «amor» —dice ser el amor «el cese del movimiento»—, trabajó sobre la idea de que el Fundador del Universo, como le llama, construyó el mundo entre opuestos, «entre la gravedad y la ligereza», y mientras la Tierra permanece inmóvil el resto del espacio discurre en un acelerado giro.

Todo ello, lógicamente, provoca un sonido, un armónico universal, que en la interpretación de los primeros autores cristianos, de ideas estrechamente entretejidas con las de los neoplatónicos como Plotino, Porfirio (233-h. 305 d.C.) y Proclo (411-485 d.C.), proporcionó el concepto de un Todo

[83] Los aludidos capítulos corresponden al X y al XI, respectivamente, de *Armónicas* III.

[84] *División de la naturaleza*, 477 c.

concertante, de una música que contrapesa, unifica, comunica, conecta y purifica. La lectura de los capítulos del libro VIII «De Astronomia» y del que le sigue, titulado «De Harmonia», que son los conclusivos de *Las nupcias de Mercurio y Filología* de Capella, resulta de gran instrucción para el entendimiento de este ideario. La música nace porque nace el mundo en cada uno de los ciclos en los cuales se produce una rotación.

¿Recordamos aquel gigantesco vórtice de *spérmata* o semillas del que habló Anaxágoras, divisibles partículas en equilibrio que labraban el espacio y a su vez generaban la materia? Esos miles, millones de cuerpos que circulan por los dominios cósmicos, en tanto que generadores de sonidos, son las voces angélicas que se mencionan en *La jerarquía celeste*, uno de los títulos que componen el denominado *Corpus Dyonisianum*. Su «enigmático» autor, que conocemos como Pseudo Dioniso Areopagita, señaló que el sustento de la «Armonía universal y supraesencial» es una escala en la cual todo se eleva para establecer el principio de cuanto es transformado en un orden.

Dicha escala es una transmisora divina en la que los serafines y los «seres dotados de razón e inteligencia» se comunican mutuamente «los conocimientos que tienen de Dios». Los ángeles «se gritan unos a otros», hablan entre sí, cantan, forman coros, y es singular que «los poderes de los oídos significan la participación y recepción consciente de la inspiración divina».[85] La repercusión en la música y literatura cristianas de este mito celeste ha sido extraordinaria: se extendió a todas las épocas, fue un emblema, como muy bien lo expresan el propósito de la colección de cantatas de Philipp Jacob Baudrexel, *Primitiae Deo et Agno Coelestis Hierarchiae*, o los abundantes pasajes de Swedenborg y de Milton, cuyo libro V del *Paraíso perdido* es, en muchos momentos, un eleva-

[85] Pseudo Dioniso Areopagita, *La Jerarquía celeste* XV, 3.



83. Philipp Jakob Baudrexel, *Primitiae Deo et Agno Coelestis Hierarchiae*, 1664.

do ejemplo de ello. Y de este modo, cuando el Omnipotente cesa de hablar, «todos parecieron complacidos»:

> Ese día, cual otros tan solemnes, lo pasaron
> con canciones, danza, alrededor del santo Monte,
> danza mística, que aquella astral esfera
> de planetas y de estrellas fijas, con sus ruedas todas,
> es la que mejor la emula: laberintos intrincados,
> excéntricos, entreverados, y que son más regulares
> cuanto más irregulares aparentan:
> y en sus mociones la divina armonía
> tanto adulza sus hermosos sones, que Dios mismo
> escucha deleitado.[86]

[86] *Paraíso perdido* V, 618-627, en la trad. de Bel Atreides, Barcelona, 2005, p. 297.

Los círculos son un emblema de la afinidad y la concordancia, la establecen. Nada extraño, pues, debe resultarnos que Escoto Eriúgena tradujera las obras de aquel secreto Dioniso Areopagita, alumno de Proclo, y que Hildegarda de Bingen, santo Tomás de Aquino, el Maestro Eckhart, Nicolás de Cusa, Ficino, Spinoza y Leibniz siguieran, a través del tiempo, escuchando las razones de aquellos escritos en los que se habla de un «equipamiento geométrico y de constructores» que constituyen el Universo.

Por eso, en un indecible logro especulativo, el número, su concepto, célula de un cuerpo exacto, sirvió de basal explicación sobre la esencia del espíritu y la materia. Del número surge la regla que mide el pensamiento y el corazón humanos, y por ello los adecua a su entorno y naturaleza. Es instructiva la imagen empleada por san Agustín: los números, como las cosas, como nosotros también, discurren, fluyen en medio de un insondable espacio, «armoniosa sucesión», con una esencia propia, pues ni el soldado es capaz de ver el orden del ejército, ni la estatua la espaciosidad y belleza de la casa que adorna, ni las sílabas la andadura del poema.

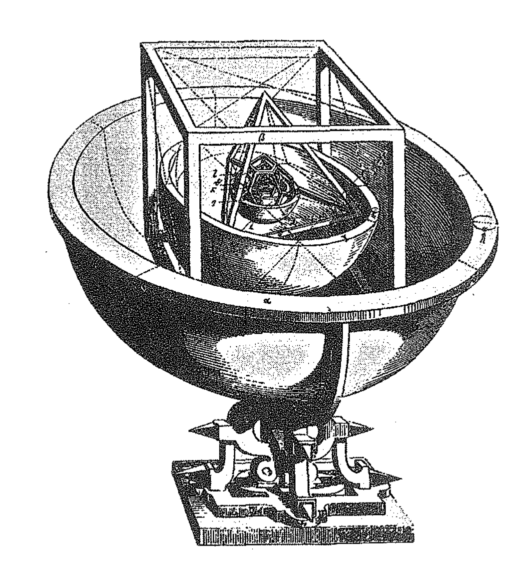
Del menoscabo que supone un mundo y un espacio en conflicto, Pitágoras enunció un sistema todo él destinado a apaciguar el dolor del corazón humano. Zambrano escribió que los pitagóricos situaron el infierno en este mundo, donde se produce el sonido—«el infierno terrestre»—, de modo que la música «no ha caído desde lo alto», pues antes que celeste es infernal. Más tarde aparecerá, dice, «la armonía de las esferas», teniendo en cuenta, sobre todo, lo siguiente: que «la armonía viene después del gemido y del encanto».[87] Y así comenta en otro lugar,[88] en no menos feliz propuesta, que

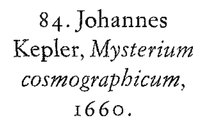
[87] *El hombre y lo divino*, Madrid, 1980. Véase el capítulo «La condenación aristotélica de los pitagóricos», pp. 78-124.

[88] «La música», en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n.º 59 (2003), pp. 117-122.

la música proviene del abismo de la matemática, un abismo desde el que contemplaron la música muchos e importantes tratadistas, Nicómaco, Ptolomeo, Varrón, Arístides Quintiliano, Agustín, Boecio y tantos más.

No debe resultar chocante, dada la tradición, que todavía en el siglo XVII Johannes Kepler hablara en *Harmonices mundi* (1619) de «un Dios geómetra», y que atribuyera al Ser Supremo el haber establecido en perfecto arreglo las distancias entre las órbitas planetarias y sus líneas geométricas, idea que Kepler trató de demostrar en *Mysterium cosmographicum*, (1660): la esfera de Saturno-Júpiter en el cubo, símbolo de la Tierra. La de Júpiter y Marte en el tetraedro piramidal cuadrangular, que viene a representar el fuego. Marte y la Tierra se contienen en el dodecaedro, que refiere el éter. El agua es el emblema y resultado del icosaedro que concluyen Venus y la Tierra, en tanto que el aire es el octaedro marcado por Marte y Venus.[89]





84. Johannes Kepler, *Mysterium cosmographicum*, 1660.

[89] Véase la nota 11, cap V.

La lámina del *Mysterium cosmographicum*, que muestra la distancia entre los orbes planetarios y su escala de magnitudes, es el ejemplo de una contemplación que redujo el Universo a un pálpito geométrico. Este célebre astrónomo no escondía haberlo aprendido todo de los egipcios, y proclamaba la voluntad de llevar la sabiduría de éstos más allá del país de Osiris. Afirmaba que Jubal no era sino Apolo, y que Hermes Trismegisto se escondía bajo la persona de Pitágoras.

Los números, que explicaban física y racionalmente la intensidad vibratoria de cada cuerda, y con ello su consiguiente altura, tendían unas líneas perfectas, ideales, de cuyos cruzamientos y relaciones nacía la más sabia armonía. Con razón Borges habló de «los arcanos de los números y los astros». En una obra que antecede a la *Harmonie universelle* (1636), significativamente titulada *Questions inouïes: Questions harmoniques Questions théologiques les Mécaniques de Galilée, les Préludes de l'Harmonie universelle* (Cuestiones inauditas: cuestiones armónicas, cuestiones teológicas, las mecánicas de Galileo, los preludios de la armonía universal, 1634), el sabio y prolífico autor Mersenne pensaba instruir a los teólogos, astrólogos, filósofos y médicos a través, y sobre todo, de conceptos musicales y numéricos, y de manera particular aquellos relacionados con la armonía. ¿A qué se refiere, si no, fray Luis de León (1527-1591) en el poema dedicado a su amigo el ilustre organista y teórico Francisco Salinas (1513-1590)?:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada,
por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino

y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.
...
Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.
 Y, como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta;
y entre ambos a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.
 Aquí el alma navega
por un mar de dulzura y finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente
extraño y peregrino oye y siente.[90]

Fue admitido en la Antigüedad que todo estaba configurado y sustentado por números, que eran la causa primera de las cosas. Aristóteles, al versar sobre este asunto, señaló que, efectivamente, los pitagóricos afirmaban que el Universo todo estaba construido con números, pero objetó que, pese a la prolijidad de sus teorías, éstos no atinaban a encontrar la salida al problema de cómo «se constituyó el primer Uno dotado de magnitud».[91] Más de dos milenios después, y con la salvedad que merece un juicio de tal índole, muchos y señalados compositores, científicos y estudiosos seguían en la estela de esta concepción acerca del número y la armonía, como es el caso de Rameau, Euler y Chabanon en el siglo XVIII, o bien del filósofo Herder, quien consideró que el ser humano vivía en el interior de una gran resonancia eterna de

[90] Fray Luis de León, *Obras*, Madrid, 1973, pp. 197-198.
[91] *Metafísica*, 1080 b.

infinitos números. Decía que el sonido era sobre todo una fuerza reactiva de la naturaleza, de modo que de la perfección de sus proporciones se seguían los parámetros que confieren el equilibrio tanto del sonido como del pensamiento y la relación numérica. Acaso por esta razón Tieck creyó que la música había nacido de una mágica combinación matemática surgida para resolver las deficiencias del lenguaje oral.

Es indicativo recordar que «numeroso», hasta bien entrado el siglo XVIII, era sinónimo de «armonioso», una acepción que se relacionaba con el concierto, el *concentus*, de los afectos y las cosas. Este significado es lo que se da a entender, por ejemplo, en la portada de la colección vocal *La pace*



85. Sisto Reina, *La pace de'numeri* (1662).

de'numeri (1662) del organista Sisto Reina, o bien en el adjetivo empleado por Juan de Arguijo (1567-1623) en un soneto *A Orfeo despedazado*:

> A ti en los versos dulce y numeroso,
> oh primer padre de la lira, Orfeo,
> lloró por largo tiempo de Nereo
> cuanto contiene el término espacioso.[92]

Babbitt, Feldman, Nono, Crumb, Lachenmann, Berio, Xenakis, Boulez, Ligeti, por espigar entre algunos de los compositores de mediados y del último tercio del siglo XX, en ciertos momentos de su obra han contribuido a dar cuerpo a este ideario que contempla una significación matemática de la música, unos desde el racionalismo, otros a partir de lo que John Neubauer llamaría cosmología mística, en cuyo clima habría que situar también algunas—no pocas—páginas de Stockhausen y, bien que en un plano ciertamente distinto, determinados títulos de Olivier Messiaen y Jonathan Harvey.

Es estimable que el concepto de número, y más específicamente el de «número áureo» o «proporción áurea», que tanto significado y contenido mereció en tiempos del Renacimiento, tiene su cimiento en la representación cosmogónica del Universo desarrollada, como hemos visto, en el *Timeo* platónico. Cuenta Guy Marchand en un admirable capítulo de su libro[93] que fue Luca Pacioli (1447-1517), colaborador de Piero della Francesca (1416-1492), quien expuso en *De divina proportione* (1509) esta teoría por vez primera y con suficiente amplitud. Las ilustraciones que iluminan la obra

[92] Juan de Arguijo, *Obra poética*, Madrid, 1972, p. 97.

[93] *Bach ou la Passion selon Jean-Sébastien. De Luther au nombre d'or*, París, 2003. Véase el capítulo VIII, pp. 243-269.

de Pacioli, parece ser, se deben a la mano de Leonardo da Vinci (1452-1519).

La mayoría de tratados esotéricos, como el *De occulta philosophia* (1531-1533) de Agrippa von Nettesheim (1486-1535), concedieron una importancia capital a este asunto, del mismo modo que se reflejó en otros escritos de tenor científico posteriores al de Agrippa, como los del ahora mencionado Kepler y Kircher. Incluso, nos recuerda Marchand, Giuseppe Tartini, uno de los más grandes virtuosos del violín, fue artífice de un extenso compendio de aproximadamente seiscientas páginas titulado elocuentemente *Scienza platonica fondata nel cerchio* (1770).

Lo que añade interés a lo expuesto por Marchand es sin duda la traslación del número áureo al terreno musical, de lo que ofrece ejemplos en Johann Joseph Fux, Debussy o Bartók, especialmente en la fuga del movimiento inicial de *Música para cuerdas, percusión y celesta* (1936) de este último, pero sobre todo su estudio ahonda en la técnica compositiva de Johann Sebastian Bach. La lista, en la que asimismo aparecen maestros como Nono, Xenakis y Stockhausen, sería casi incontable si tenemos en cuenta a los músicos de finales del siglo XIV y muy especialmente a los polifonistas francoflamencos y a cuantos, como Palestrina más tarde, crearon un edificio abovedado de armonías en cuya construcción trabajó toda la Edad Media, por acudir a una imagen empleada por Nietzsche.

El número, el sonido, son fuerzas «reactivas de la naturaleza», decía Herder. Debemos significar que para el ideario de Pitágoras el Uno genera a su vez otra unidad—un segundo Uno—o principio inferior del cual derivan los números, y que esa unidad elemental es productora de una progresión que se despliega en el espacio, y el espacio incumbe al ser. En una reflexión comparativa entre el pensamiento de Lao-tse y las teorías pitagóricas, Carmelo Elorduy analizó las estrechas semejanzas existentes entre ambas visiones, coincidentes en

que la mencionada unidad se conceptúa como totalidad cósmica, pero «no en su efecto visible del mundo, sino en su origen invisible».

De esta manera se comprende que el «camino» o «curso» que es el Tao nazca del Uno—que es anterior a todos los contrarios—, y que del Uno surja el Dos, y que del Dos se condense el Tres, y así una multiplicidad entre dichos números de los que se originan «los diez mil seres» o totalidad de almas:

> El Tao engendra al Uno,
> el Uno engendra al Dos,
> y el Tres engendra los diez mil seres.
> Los diez mil seres llevan a sus espaldas
> el yin (oscuridad) y en sus brazos al yang (luz),
> y el vapor de la oquedad queda armonizado.[94]

De la misma manera en el *Yijing* se dice que la suma total de números del Cielo y la Tierra es 55, y que éstos explican la sucesión de los cambios y transformaciones y «dilucidan la forma de actuar de los espíritus y los dioses».[95]

Es un hecho que Pitágoras creyó en la fuerza y el poder del número, y, en consecuencia, de la música. Como símbolo de su concepción cósmica, él y sus continuadores otorgaron una extraordinaria significación al 10, ese «número que utilizaron para sus juramentos ... y en todas las aserciones que efectuaban», escribió Porfirio. Como resultado de la adición de los cuatro primeros números (1 + 2 + 3 + 4), el 10 tenía su fundamento en «el hontanar que contiene las raíces de la sempiterna de la naturaleza». Se trata del concepto que los griegos conocieron como *tetraktýs*.

[94] Tao, 42. Véanse en su interesante edición, Madrid, 1996, las pp. 210-213.

[95] Quinta Ala IX.

Es cabal sostener que de su concatenación también «se engendran todos los seres» aludidos en el texto taoísta. La razón simbólica y matemática de esta sucesión fue ampliamente aceptada y compartida por numerosas escuelas—Sexto Empírico, en cambio, la consideró errónea y argumentó que la unidad es el principio de todo número, «y si queda abolida el número ya no es nada»—,[96] de modo que no debe sorprender que san Agustín exprese en distintos lugares de su tratado musical la centralidad del 10, ya que de todos los números «es conveniente que esos cuatro primeros (1, 2, 3, 4), su serie y su conexión sean tenidos en más honor que las demás conexiones, series y números», y más adelante escribe:

¿De dónde viene, por tanto, esta medida de progresión de 1 a 4? ¿Y de dónde también la igualdad de las partes que se halla en la longitud, en la anchura y en la altura? ¿De dónde una cierta correlación (pues así prefiero yo llamar la analogía) para que la anchura tenga respecto a la longitud la misma proporción que la longitud tiene respecto al punto indivisible y la altura con relación a la anchura? ¿De dónde, te ruego yo, viene todo eso sino de aquel soberano y eterno Principio de las Armonías, y de la semejanza, y de la igualdad, y del orden?[97]

Conviene reparar en que del 10 se desprendía un código de igual cantidad de principios con sus oposiciones, de manera que en esta secuencia numérica los pitagóricos estimaron que se contenía la ley natural de los contrarios, aquella que, en palabras de Porfirio, llama a la mejor de éstas «mónada, luz, derecho, igual, permanente y recto», y a la peor «díada, tiniebla, izquierdo, desigual, circular y móvil».[98] Aristóteles

[96] «Contra los aritméticos», 10, en *Contra los profesores* IV.

[97] La agustiniana cita anterior, como la presente, proceden de *La música* I, 12, 26, y VI, 17, 58, respectivamente.

[98] *Vida de Pitágoras*, 38-39.

estimó que, así como los pitagóricos se nutrieron esencialmente de las matemáticas, consideraron que en los números se hallaba el principio de todas las cosas, «más, desde luego, que en el fuego, la tierra y el agua», y, dada la creencia, en todo veían semejanzas con los números, en «la Justicia, el Alma, el Entendimiento y la Oportunidad», y hasta explicaban mediante sus relaciones «las propiedades y proporciones de las armonías musicales».

De las correspondencias numéricas «extraían las peculiaridades y partes del firmamento» y la ordenación del Universo, y, sigue diciendo Aristóteles, «si faltaba algo, deseaban ardientemente añadirlo, de modo que toda su doctrina resultara bien trabada». En la afirmación de ello pone un ejemplo según el cual, basándose en el 10, «el más perfecto y núcleo de los restantes», mantienen que son diez los planetas, y puesto que únicamente son visibles nueve, «hacen de la antitierra el décimo». Y teniendo en cuenta que el 10 no sólo indica el principio, sino lo que él llamó «sus propiedades y disposiciones», y que todo se alimenta de contrarios, el Estagirita anotó esta tabla de los opuestos pitagóricos:

1.	Límite	------------------	Ilimitado
2.	Impar	------------------	Par
3.	Unidad	------------------	Pluralidad
4.	Derecho	------------------	Izquierdo
5.	Macho	------------------	Hembra
6.	En reposo	------------------	En movimiento
7.	Recto	------------------	Curvo
8.	Luz	------------------	Oscuridad
9.	Bueno	------------------	Malo
10.	Cuadrado	------------------	Rectángulo[99]

[99] *Metafísica*, 885 b-886 a.

No había regla ni pensamiento que no tuviera su asentamiento en las estructuras numéricas. Por ejemplo, Ptolomeo, cuyo *Almagesto* contribuyó a determinar las dimensiones del escenario cósmico en el que se representaba el devenir humano, por lo menos hasta la aparición del *De revolutionibus* (1543) de Copérnico, escribió que la fijación y comparación de los sonidos definidos o notas del sistema perfecto «con los del mundo de las esferas» era estrictamente una razón matemática, y así, señala el astrónomo, mediante la división del círculo completo en 360 partes es posible, teniendo en cuenta las distancias angulares de los planetas y las estrellas, la obtención de las notas o «sonidos fijos».[100]

Esta clase de disquisiciones llevaron a admitir, como se ha visto, que todo guardaba una proporción y relación fruto del cálculo, y tanto fue así, que Arístides Quintiliano aseveró que en cualquier cosa que fuera objeto de investigación, incluso la más inverosímil, si se pudiera expresar con los números, «se encontrarían consonancias». Llevado esto a su demostración, el autor de uno de los más reconocidos tratados musicales de la Antigüedad arguyó que también la medicina presenta todo mediante guarismos, tanto la observación de

[100] En *Armónicas* III, 14, escribe: «Si dividimos el círculo completo en 360 partes, cuando la Luna o un planeta cualquiera están en oposición al Sol, su distancia angular es de 180 partes de la circunferencia, pues multiplicado por dos da 360 partes. Cuando se forma un Trígono entre ellos decimos que su distancia es de 120 partes, porque este último multiplicado por 3 da el número total del círculo, es decir, 360. Por esa misma razón, cuando se hallan en la Cuadratura, decimos que distan 90 partes, pues vemos que $90 \times 4 = 360$. Si formamos musicalmente un sistema perfecto, con ello tendremos los denominados sonidos fijos (notas) con una posición de estas distancias numéricas de este modo: el proslambanomenon = 180 partes; hípate meson = 120 partes; nete diezeugmenon = 90 partes; nete hiperboleon = 60 partes; y los dos sonidos fijos que contiene el tono diazéutico, con el lugar donde se toma el origen de distancias, o el lugar en que se supone situado el Sol u otro planeta del que distan dichas partes del círculo miden las distancias».

las palpitaciones, dice, como las «proporciones que siguen los modelos periódicos de enfermedades».

Es cierto que en los remedios médicos propuestos y empleados por Pitágoras la música ocupó un lugar predominante, y es de sentido que su concepción de la armonía fuera trasladada a la idea hipocrática de que los componentes del cuerpo deben fundamentarse esencialmente en su armonía, en el concierto de los humores y órganos. Por eso no es extraño, en fin, que Arístides juzgase que había enfermedades que respondían a «razones consonantes», y que otras, las peores, destacaban precisamente por su falta de consonancia: las que atienen, pues, a «razones consonantes» no llevan ningún peligro («la razón duple [2/1], como la de días alternos, o la sesquiáltera [3/2], como las que se manifiestan cada tres días, o la sesquitercia [4/3], como las que lo hacen cada cuatro»). En cambio, las enfermedades que se asemejan a estas relaciones, pero no las cumplen estrictamente, «llevan consigo un riesgo» aunque permiten albergar esperanza, y no así las que se apartan totalmente de dichas pautas numéricas, ya que entonces, ausentes de consonancia, las dolencias se tornan continuas y son «temibles y funestas».[101]

Cuenta la tradición que Pitágoras, asaltado por las cavilaciones e inquieto ante la enigmática naturaleza de los sonidos, fue objeto de un admirable azar. El pasaje, cuya fuente se halla en el *Harmonikòn Enchrídion* (h. 100 a. C.) de Nicómaco de Gerasa, se ha hecho proverbial gracias a su continuada evocación en los manuales de música. Se conoce que, caminando y ensombrecido por las dudas, pasó por delante de una forja en la que se oía el repicar de unos martillos sobre el hierro candente. Se detuvo. Comprobó que de aquella resonancia en apariencia hostil nacía una armonía tejida por el flujo de las reverberaciones. Un grabado de la imponente *Musurgia universalis* (1650) de Kircher, en un engrandecido

[101] *Sobre la música* III, 106.



86. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (1650).

afán de ejemplificar este caso fortuito, muestra a Pitágoras señalando una herrería en forma de oreja, en el interior de la cual los esforzados herreros dan viveza al yunque.

No era tanto una combinación de sonidos lo que llegaba a oídos de Pitágoras como una sensación auditiva grata. Percibió de aquel «acorde» martilleo los intervalos de octava [2 : 1], quinta [3 : 2] y cuarta [4 : 3]. De estos dos últimos dedujo que, efectivamente, no conformaban una consonancia en sí, sino «un equivalente de la diferencia de estas dos consonancias». Jámblico cuenta, admirado, el episodio en el que Pitágoras, contento ante su presunto hallazgo, entró decidido en la citada fragua y comprobó entre el calor de los hornos que aquel sonido no dependía de la forma de los martillos,

ni de la fuerza de los herreros, ni siquiera de la corporeidad que iba adquiriendo el metal con el cambio de temperatura, sino que derivaba de la masa de los cinco martillos.

Los pesó, anotó el resultado y se apresuró a ir a su casa para llevar a término sus exámenes. En efecto, allí continuó el experimento: ajustó en la esquina de la pared una especie de clavija o resorte para sujetar una cuerda, a su vez tensada por el peso de cada uno de los martillos, los cuales, lógicamente, imprimían una fuerza distinta, es decir, la cuerda emitía una relación sonora específica. Boecio, en su muy celebrado tratado,[102] se detuvo con especial cuidado en este suceso histórico, de manera que los datos son minuciosos y también su demostración.

En sus páginas se dice que Pitágoras encontró que uno de los señalados martillos pesaba el doble que otro, y que ambos «respondían según la consonancia diapasón [octava]». Observó que el anterior, que doblaba en peso al segundo, era el sesquitercio de un tercero frente al que producía una «consonancia diatesaron [cuarta]». Y así, «el mismo de antes», que en su masa era el doble del segundo, era el sesquiáltero en relación a un cuarto martillo y con él lograba una «consonancia [quinta] diapente». El quinto, arguye, fue desechado «porque disonaba con todos».

Prosigue su discurso, «para que quede más claro», con el ejemplo que sigue: es necesario, para su demostración, dar un peso figurado a cada martillo:

12 9 8 6

A partir de estas cifras, continúa diciendo que de los martillos que golpean con el peso de doce y seis unidades se deriva una consonancia de diapasón [octava] «en proporción doble». Por otra parte, aserta que en el de doce unidades en

[102] *Tratado de música* I, 10 y 11.

relación al de nueve, al igual que el de ocho frente al de seis, se funden en una consonancia diatésaron [cuarta] atendiendo a la *proportio* sesquitercia [4 : 3], en tanto que el de doce en su correspondencia ante el de ocho, y a su vez el de nueve en reciprocidad con el de seis, producen una consonancia diapente [quinta] [3 : 2]. Finalmente, el martillo de ocho unidades frente al de seis, dice, «emitía un tono en proporción sesquioctava» [9 : 8].

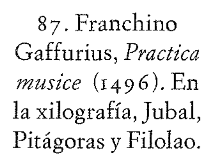
La validez de estas relaciones llegaron a convertirse en el modelo y medida aplicado a un sinfín de cuestiones, muchas veces anecdóticas, y del mismo modo que Arístides Quintiliano nos habló de las «enfermedades consonantes», Plutarco lo hizo en torno la mezcla del vino, pues

> al igual que los teóricos en cuestiones relativas a la lira dicen que la proporción de tres o dos da el acorde de quinta, el de dos a uno el de octava y el de cuarta, que es el más tenue, se constituye con el cuatro a tres, así los que estudian la música de Dioniso observaron tres acordes del vino con el agua, el de quinta, tercera y cuarta, ya que así lo dicen y cantan:
>
> *O beber cinco o tres, no cuatro.*
>
> Cinco, en efecto, está en la proporción de tres a dos, puesto que mezclan tres partes de agua con dos de vino, tres en la doble, por unirse dos con una, y cuatro por verterse tres partes de agua en una, ésa es la relación de cuatro a tres, de ciertos magistrados del Pritaneo con cabeza, o de dialectos que fruncen las cejas cuando examinan los vaivenes de los argumentos, mezcla sobria y débil.[103]

De nuevo con el autor de la *Consolatio*, cabe decir que señaló, al igual que lo hiciera unos siglos antes Nicómaco, que estos experimentos fueron trasladados por Pitágoras a los tubos de

[103] *Charlas de sobremesa* III, 657 b-657 d.




87. Franchino Gaffurius, *Practica musice* (1496). En la xilografía, Jubal, Pitágoras y Filolao.

los instrumentos de viento (*longitudine calamorum*) para conocer su mayor o menor altura sonora atendiendo a la longitud de los mismos. De similar modo procedió con unos vasos o ciatos (*pro mensurarum modo cyathos aequorum ponderum acetabulis*) también fabricados en diferentes pesos, los cuales golpeó con una varilla y, mediante esta acción, «observó con alegría que no encontraba ninguna variación»[104] respecto de las proporciones comprobadas con los otros elementos.

En su deseo de llevar al extremo las experimentaciones, cuenta Diógenes Laercio[105] que el filósofo de Samos procedió a especular en los intervalos del monocordio. ¿A qué se refiere exactamente? ¿No lo había hecho ya con la tensión de las cuerdas, los cuerpos tubulares y los vasos? El monocordio o *kánon* consistía en una caja de resonancia rectangular sobre

104 *Tratado de música* XI.
105 VIII, 1, 12.

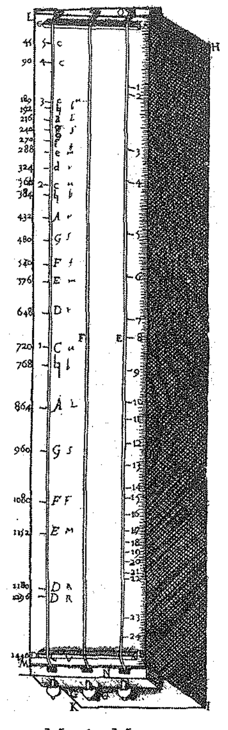
la cual se marcaban ciertas inscripciones, a manera de una regla numerada, las cuales correspondían a divisiones métricas pensadas para ayudar a determinar las relaciones entre las distintas secciones de esa única cuerda que se extendía sobre la tabla. La cuerda se apoyaba sobre dos pequeños bastidores o caballetes, ubicados en cada extremo. Comoquiera que éstos servían de soporte fijo, se colocaba un puentecillo móvil con el fin de desplazarlo por la tabla y conseguir de esta manera variar la longitud de la cuerda, que se pulsaba con un plectro o bien con los dedos. Al cambiar la extensión de la citada cuerda, la altura de sonido se modificaba.

Con este instrumento tonométrico, que se difundió con el nombre de «canon de Pitágoras», aunque la invención es posterior a este filósofo—de hecho, su primera mención se encuentra en la *Katatomé kanónos* o «Sección de canon» atribuida a Euclides (h. 300 a. C.), por más que su detallada descripción no se dará hasta Nicómaco—, podía fijarse con exactitud las relaciones interválicas y las proporciones matemáticas del sonido. Cabe pensar que un derivado de aquel primitivo instrumento—con un mayor número de cuerdas, y esta vez metálicas—era empleado todavía en el siglo XIX por los afinadores de órganos, sobre todo en Gran Bretaña. Con aquel canon pitagórico se comprobó que las consonancias estaban prescritas por los cocientes de números enteros, y que éstas podían expresarse mediante la progresión 1 : 2 : 3 : 4, que no cuenta únicamente con las consonancias de octava—diapente y diatésaron—, sino también con las compuestas, esto es, la octava más la quinta [1 : 2 : 3] y las dos octavas [1 : 2 : 3].

Este valioso instrumento fue muy utilizado durante la Edad Media, y numerosos tratadistas lo tomaran como herramienta para sus estudios. Una de sus más conocidas representaciones se halla en un códice del siglo XII conservado en la Biblioteca Nacional de Viena, en el que Guido d'Arezzo (h. 992-h. 1050), a quien se debe el *Micrologus* (h.

1023), estudia las proporciones junto a su discípulo Theobaldus. El *monochordum*, con cuyo término latino empezó a extenderse entonces, ocupó buena parte de valiosos textos de teoría musical, como es el caso del *Speculum musicae* (h. 1325) de Jacques de Liège (h. 1260-h. 1340). Es necesario subrayar que fue objeto de diversas modificaciones, entre ellas la adición de hasta tres cuerdas de distinta longitud, como puede verse en el grabado que acompaña las explicaciones de Mersenne en la *Harmonie universelle.*

Al respecto, resulta notable que Johannes de Muris (h. 1290-h. 1350) expusiera en *Musica speculativa secundum Boethium* (h. 1323) un modelo provisto de varias cuerdas y teclas, lo que se considera un lejano pero firme punto de partida del clavicordio, un instrumento que estará muy en uso ya en el siglo XV y que en el tratado de Sebastian Virdung, *Musica Getustch* (1511), cuenta con treinta y ocho teclas.



88. Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636). Canon o monocordio tonométrico.

Un estudio como el de Javier Goldáraz[106] permite contemplar con claridad el desarrollo de aquel primitivo canon cuya raíz se hunde en el pensamiento de Pitágoras. La ramificación de sus planteamientos y la validez de un espécimen como el monocordio llegaron con fuerza hasta los tiempos del Renacimiento, cuando autores de primera importancia lo consideraron un valioso elemento analítico y una herramienta eficaz para facilitar la especulación de las numerosas va-

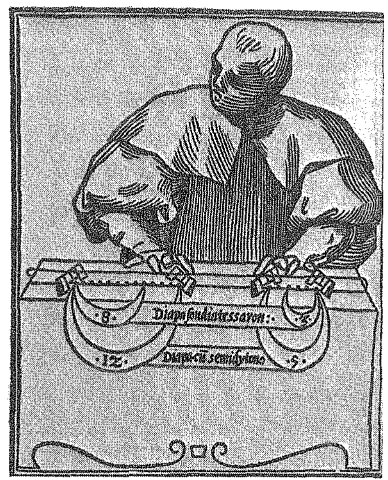
[106] *Afinación y temperamento en la música occidental*, Madrid, 1992.

riantes de afinación. Estamos hablando de Bartolomé Ramos de Pareja (h. 1440-h. 1491) y de su *Musica practica* (1482), como también de Franchino Gaffurio (1451-1522), a quien se debe la autoría de *Practica musice* (1496). Eso mismo es extensivo a otras personalidades no menos señeras, como Ludovico Fogliano (m. 1539), artífice de *Musica theorica* (1529), Martin Agricola (1483-1556), que trató el monocordio en *Rudimenta musices* (1539), y Juan Bermudo (n. h. 1510), que lo hizo en el *Libro de la declaración de instrumentos musicales* (1555).

Es relevante pensar que las ideas de Fogliano, entre otros, reclamaron el interés de uno de los más renombrados teóricos renacentistas, Gioseffo Zarlino (1517-1590), quien contempló el canon pitagórico en *Istitutioni harmoniche* (1558) y en el más tardío *Dimostrationi harmoniche* (1571); y que Francisco Salinas, el destinatario del poema de fray Luis de León, asimiló—y en cierto modo amplió en *De musica libri septem* (1577)—los razonamientos del mencionado Zarlino, y que a su vez Giovanni Battista Doni (1594-1647) tuvo en cuenta los de Salinas en el *Compendio del trattato de' generi, e de' modi* (1635), ampliando de este modo una egregia cadena cuyos primeros eslabones se hallan en el seno de aquellos antiguos pitagóricos griegos, una transmisión que llegará durante el siglo XVII a las obras de estudiosos como Mersenne y Kircher, pero también de maestros como Michael Praetorius (1571-1621), en cuyo *Theatrum instrumentorum* de 1620 aparecen las ilustraciones relativas a los instrumentos que había tratado en el segundo volumen del *Syntagma musicum* (1615-1619), que data del año 1618. En uno de dichos grabados, por supuesto, aparece el descendiente de aquel monocordio helénico.

Ni en tiempos de Pitágoras, ni aun en los de sus primeros seguidores, las investigaciones fueron más allá del ámbito de la octava, por lo que es importante recoger el contenido de la denominada «escala de Timeo», es decir, la que se deduce

del libro homónimo de Platón, en el cual se efectúa por vez primera una descripción de la división de tetracordios. Conviene decir que el tetracordio—«cuatro cuerdas», «cuatro notas»—abarcaba en la teoría musical griega el intervalo de una cuarta justa, y que los sistemas de superior amplitud se construyeron a partir de la combinación de tales tetracordios. La unión de cuatro de ellos, más una nota—la denominada *proslambanómenos*, que se añadía un grado por debajo del tetracordio inferior—constituyó el llamado sistema perfecto mayor, lo que equivalía, por decirlo de un modo un tanto impreciso, a dos octavas.



89. Ludovico Fogliano, *Musica theorica* (1529).

Sin duda es adecuada por lo muy gráfica la siguiente exposición de Varrón, autor del *De musica*, considerado el primer libro de teoría musical escrito en latín y del que únicamente tenemos noticias a través de autores como los ya familiares Macrobio y Capella. El texto, que contiene una singular analogía entre la música y la enfermedad, procede, no obstante, del ya citado *Sobre la lengua latina,* en el que se lee:

Así, aunque la cítara tiene siete cuerdas, se dice, sin embargo, que posee dos series de cuatro cuerdas (*sic e septem chordis citharae tamen duo dicuntur habere tetrachorda*), porque, dado que la primera cuerda emite la misma nota que la cuarta, y la cuarta responde a la misma nota que la séptima, resulta que esa cuerda medial viene a ser la última de la primera serie y la primera de la segunda serie.

Los médicos que, cuando un hombre se pone enfermo, se atienen a la «teoría del séptimo día» prestan especial atención a los síntomas que la enfermedad presenta el cuarto día, porque aquella relación que tuvo el día primero respecto al cuarto indica la misma relación que tendrá esta misma fecha respecto a cuatro días más tarde, día este último que resulta el séptimo contando desde el primero.[107]

Refiere Goldáraz, retornando a la «escala de Timeo» o división platónica de la octava, que tal vez fuera conocida por Filolao y Arquitas, y es precisamente la que Ptolomeo califica como «de Eratóstenes» y que «habitualmente se conoce como "afinación pitagórica"». Siguiendo el esquema y explicación de este autor el resultado final es, en expresión suya, «simple». Y así comenta que, tomando el tono ($^9/_8$) como unidad, cada cuarta puede ser dividida en dos tonos y una *limma* o *leîma*—en griego significa 'residuo' y se empleó como equivalente de semitono menor—o residuo de razón $^{256}/_{243}$, esto es, «la diferencia entre la cuarta y los dos tonos [$4 : 3 : (^9/_8)^2 = {}^{256}/_{243}$]», de modo que, atendiendo a su esquema, se sigue:[108]

Do		Re		Mi		Fa		Sol		La		Si		do
	$^9/_8$		$^9/_8$		$^{256}/_{243}$		$^9/_8$		$^9/_8$		$^9/_8$		$^{256}/_{243}$	
	T		T		limma		T		T		T		limma	
1		$^9/_8$		$^{81}/_{64}$		$^4/_3$		$^3/_2$		$^{27}/_{16}$		$^{243}/_{128}$		2

Estas reflexiones en torno a la división o *partitio* del monocordio, de las que únicamente se ha trazado aquí un esbozo histórico, ya preocuparon sobremanera a los estudiosos de la

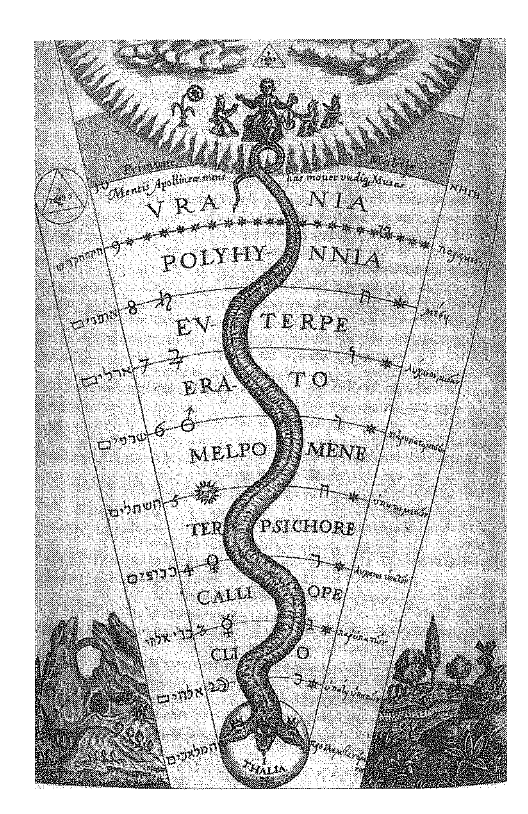
[107] X, 46.
[108] *Ibid.*, p. 21. Véase en especial, por su excelente síntesis divulgativa, el primer capítulo del libro, «Grecia. La afinación pitagórica», pp. 15-31.

Antigüedad tardía, como por ejemplo Boecio, quien deseaba confirmar la dimensión matemática del Universo, la esencia de aquella infinitud de voces (*infinitatem vocum*) por él referida, la consonancia que hace posible el *concentus*, el equilibrio de las cosas, ese equilibrio que surge de aquel «abismo de la matemática» zambraniano y que llevó a decir al noble senador romano y autor de la *Consolación de la Filosofía* que siempre debe seguirse a la naturaleza, y que ésta nos enseña que cuanto más larga es la cuerda más grave y amplia es su dimensión, y así sucede con toda clase de cuerpos.

Puede parecer una extravagancia que todavía en el libro v de *Harmonices mundi* Kepler tratara con naturalidad la correlación entre los planetas y las consonancias, y que en un comentario hecho a la misma obra el propio autor, pero esta vez desde *Mysterium cosmographicum* o *El secreto del Universo* (1595/1621), arguya que «con ayuda del oído y los números» se puede entender a la perfección cuanto antaño se propuso con la experimentación del monocordio, pues bien es cierto, según dice, que la cuerda es susceptible de ser dividida armónicamente siete veces y, tal como acepta empíricamente, «cada una de estas divisiones constituye un sonido, consonantes todos con el sonido de la cuerda entera».[109] Kepler no sólo admitió los postulados pitagóricos, sino que atribuyó a cada uno de los planetas sus determinados armónicos. Escribía, apesadumbrado, que la Tierra cumplía la serie *mi-fa-mi*, que consideraba triste al oído. *Mi-fa-mi...*

Se diría que Kepler rehusó a despertar de un antiguo sueño, un sueño en el que la música llegada de los cielos se pronunciaba como regente del Cosmos. Aun a costa de entrar en un simple juego literario en torno a esta fabulación kepleriana, es tentador imaginar al astrónomo alemán

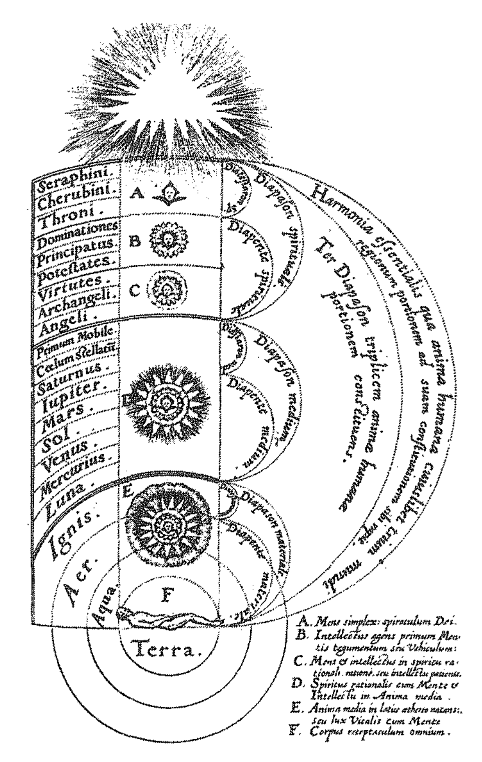
[109] Se refiere Kepler a lo que ya había expuesto en *Harmonice* III, 2, que subraya aquí en un comentario hecho en *El secreto del Universo*, correspondiente a las notas del capítulo XII.



90. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis* (1665).

en una melancólica espera de aquello que se cumplirá siglos después, cuando en 1987 fue captado en términos sonoros el estallido de una supernova llamada Sanduleak, que formaba parte de la Gran Nube de Magallanes. Su onda de partículas y radiaciones electromagnéticas llegó a la Tierra, una vibración que se remontaba a la explosión que había tenido lugar hace más de ciento sesenta mil años. Envió eso que Einstein denominó ondas de energía gravitatoria.

Años antes de la explosión de la Sanduleak, el científico Robert Dicke venía especulando sobre las frecuencias de las «radiaciones de fondo» que se expanden por el Universo y emiten un sonido más o menos agudo según la velocidad de las referidas frecuencias. Dicke, rastreador de estos extraños



91. Robert Fludd, *Utriusque cosmi*, II (edición de 1621).

residuos acústicos, abrió paso a los estudios y experimentos de Robert Wilson y Arnold Penzias, quienes comprobaron y demostraron, efectivamente, la recepción de esta radiación de microondas, cuya oscilación provoca un sonido, eso que líricamente Marcia Bartusiak ha calificado como «suspiros fosilizados del *Big Bang*»,[110] una convulsión que tuvo lugar,

[110] Existe una extensísima bibliografía sobre este asunto. Recomendar los libros de John C. Mather y John Boslough, *The Very First Ligth*, Nueva York, 1998, o el anterior de Richard Preston, *First Ligth: The Search for the Edge of the Universe*, Nueva York, 1987, es sugerir la lectura de obras divulgativas y no por ello de menor interés respecto de estas cuestiones, como lo es también el todavía más vulgarizador título de Marcia Bartusiak, *Einstein's unfinished symphony: listening to the sounds of spacetime*, Washington, 2001; trad. cast., *La sinfonía inacabada de Einstein*,

según los últimos cálculos, hace unos trece mil setecientos millones de años.

Gracias a esta labor Wilson y Penzias fueron merecedores del Premio Nobel de Física, el mismo galardón que recibieron en 2006 George Smoot y John Mather al aportar un sustancial avance en estos conocimientos. Lo que despertó el interés al respecto en aquellos años setenta fue un hecho casual: un ruido captado por unos grandes receptores de radio de la compañía telefónica Laboratorios Bell, en Estados Unidos. Sus ingenieros no sabían de dónde provenían tales emisiones ni a qué obedecían. Veinte años después se confirmaba que, efectivamente, eran microondas del fondo cósmico surgidas a partir de un pasado denso y de extraordinaria temperatura, y que la longitud de onda de la radiación y las llamadas anisotropías (diferencias entre dos direcciones dadas en el Cielo) correspondían con la vibración o fondo oscilatorio del Universo, a través del cual se ha distribuido la materia y cuya expansión obedece a la «estructura a gran escala del Universo».[III] Ha quedado dicho que eran estas líneas un ilusorio juego literario, como tal vez pueda serlo la recreación musical de Gustav Holst (1874-1934) en la suite sinfónica *The Planets* (1916), tan celebrada.

CUERDAS SIDERALES

La música tiene su nacimiento en la espiritualización de la materia. Boecio, a quien debemos la atribución de tres

---

Barcelona, 2002, o bien *La Mélodie secrete*, de Trinh Xuan Thuan, París, 1988; trad. cast., *La melodía secreta*, Barcelona, 2007.

[III] Véase el informe publicado en el rotativo *El País* el 11 de octubre de 2006, de Enrique Martínez, investigador del Instituto de Física de Cantabria y colaborador en el proyecto del satélite *Planck* de la Agencia Europea del Espacio (ESA). Dicha misión cuenta con la intervención de George Smoot.

tipos de música, a saber, la «mundana» (cósmica), la «humana» y la «instrumental» (*Et prima quidem mundana est; secunda vero humana; tertia quae in quibusdam constituta est instrumentis*),[112] refirió de la primera que es la insuflada por la armonía de las esferas y «es perceptible sobre todo en los fenómenos que se ven en el mismo Cielo», y se pregunta cómo una masa tan veloz como la celeste podría moverse en una «carrera callada y silenciosa». En su reflexión acerca de esta sonoridad universal comenta que en las cuerdas graves la afinación del sonido es de tal naturaleza «que la gravedad no baja hasta el silencio», mientras que en las agudas la tensión nunca supera una altura demasiado pronunciada a fin de que la cuerda no se rompa, pues de este modo «todo es congruente y armonioso».

En otro capítulo, y tras analizar la partición de los tetracordios «según las propiedades de los géneros», el pensador romano alude precisamente al ciceroniano pasaje contenido en el *De re publica*, que como hemos visto se conoce con el título de *Sueño de Escipión*, del cual establece Boecio la relación siguiente entre «las cuerdas y los astros» (*Qui nervi quibus sideribus comparentur*). Teniendo en cuenta que «Tulio [Cicerón] considera a la Tierra como representación del silencio, es decir, inmóvil», la gradación debe contemplarse del siguiente modo:

112 *Tratado de música* II. En la edición del *Tratado* llevada a cabo por Salvador Villegas Guillén, Madrid, 2005, se traduce sistemáticamente y con mucho acierto la expresión «música mundana» por «música cósmica». La música «humana» es la elaborada por los hombres—«lo que comunica al cuerpo esa incorpórea vivacidad de la razón»—, en tanto que la «instrumental», es la que, también en expresión de Boecio, descansa en ciertos instrumentos y se produce bien por la tensión de las cuerdas, bien por el soplo, como sucede en las flautas «y en los instrumentos que se mueven hidráulicamente». Para el texto en latín he seguido *De musica libri quinque*, en *Opera omnia* LXIII, ed., J.-P. Migne, París, 1882, p. 1168.

Tierra	Silencio	---
Luna	La	[proslambanómenos]
Mercurio	Si	[hípate hípaton]
Venus	Do	[parhípate hípaton]
Sol	Re	[líchanos hípaton]
Marte	Mi	[hípate meson]
Júpiter	Fa	[parhípate meson]
Saturno	Sol	[líchanos meson]
El último cielo	La	[mese][113]

La esfera más alta, la del último Cielo (*Coelum ultimum*), es la que emite, por su mayor velocidad, un sonido más agudo,

[113] *Ibid*. XXVII. En relación a la denominación de las cuerdas, respondían al lugar que ocupaban según la formación de los tetracordios. Cada una de ellas se enuncia en nuestro texto de acuerdo con la transliteración ofrecida por Salvador Villegas Guillén atendiendo al glosario de la señalada edición del *Tratado*, pp. 233-238: *hípate*, 'la cuerda más elevada' [en este caso, resulta la más grave, ya que los griegos, contrariamente a nosotros, contemplaban los grados del tetracordio en una escala descendente, es decir, de agudo a grave]; *hípate hípaton*, 'la más elevada de las elevadas'; *hípate meson*, 'la cuerda más alta de las centrales'; *hípaton*, 'de las cuerdas más elevadas'; *hiperboleon*, 'de las cuerdas sobresalientes'; *líchanos*, 'dedo índice', llamada así por tañerse con este dedo; *líchanos hípaton*, 'la segunda cuerda descendente del tetracordio de las hípates'; *líchanos meson*, 'la segunda cuerda descendente del tetracordio de las meses'; *mese*, 'la cuerda central'; *mese sinemmenon*, 'la cuerda central de las conjuntas'; *meson*, 'de las cuerdas centrales'; *nete*, 'la más baja'; *nete diezeugmenon*, 'la cuerda más baja de las disjuntas'; *nete hiperboleon*, 'la cuerda más baja de las sobresalientes'; *nete sinemmenon*, 'la más baja de las conjuntas'; *paramese diezeugmenon*, 'de las cuerdas disjuntas, la que se halla junto a la mese'; *paranete diezeugmenon*, 'la cuerda que está junto a la nete de las disjuntas'; *paranete hiperboleon*, 'la cuerda que está junto a la *nete hiperboleon*'; *paranete sinemmenon*, 'la que está junto a la nete sinemmenon'; *parhípate hípaton*, 'la cuerda que está junto a la *hípate hípaton*'; *parhípate meson*, 'la cuerda que está junto a la *hípate meson*'; *proslambanómenos*, 'la cuerda añadida'; *prosmelodos*, equivalente de *proslambanómenos*; *sinemmenon*, 'de las cuerdas conjuntas'; *trite diezeugmenon*, 'la cuerda tercera de las disjuntas'; *trite hiperboleon*, 'la cuerda tercera de las sobresalientes'; *trite sinemmenon*, 'la cuerda tercera de las conjuntas'.

en tanto que la Luna posee la calidad del más grave, y de esta forma se produce una escala de ocho sonidos, del grave al agudo. Esta sucesión de grados fue diversamente interpretada, y según la inferencia de los más diversos estudiosos y comentaristas llevó a conclusiones de toda índole. Teniendo en cuenta que las Sirenas emitían un sonido en la platónica visión de Er, Martianus Capella escribe en uno de los primeros capítulos de su obra que, mientras el dios se decidía a contraer matrimonio, las Musas se acomodaban en el Universo por el que Febo deambulaba felizmente. Entonces, la Tierra se iluminó de flores (*Tellus floribus luminata*), y en tan exultante situación Polimnia «comenzó a regular la esfera de Saturno», Euterpe la de Júpiter, y así sucesivamente en un maravilloso espacio estrellado del cual Urania ocupó el más alejado plano (*Uranie stellantes mundi sphaeram extimam continatur*), con lo que el suyo resultaba el más agudo de los sonidos. La concordia celeste se presentaba así ante el enardecido corazón de Mercurio:

Urania	Éter
Polimnia	Saturno
Euterpe	Júpiter
Erato	Marte
Melpómene	Sol
Terpsícore	Venus
Calíope	Mercurio
Clío	Luna[114]

La traslación al mundo cristiano, sobre todo en sus albores, suscitó, como es fácil suponer, otras correspondencias y relaciones «a lo divino». De este modo, la aprehensión de Dioniso Areopagita, que era contemporáneo de Capella, fue singularmente distinta y atendía, en sustitución de las Musas,

114 *Las nupcias*... I, 27-28.

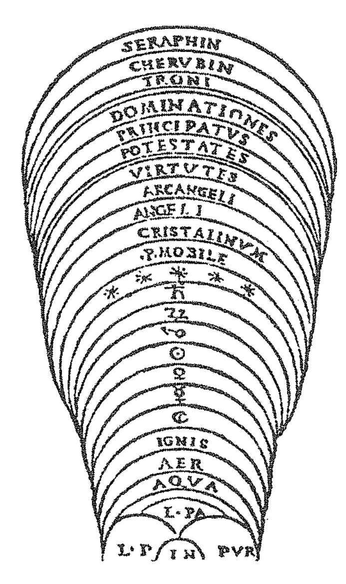
a la presencia de lo que él llama «principados», ángeles, arcángeles, serafines, querubines, tronos (*ofanines* y *galgalines*) y distintas criaturas que portaban objetos sagrados de toda especie—cetros, lanzas, plomadas, ruedas aladas—. A todos ellos otorga una determinada distribución en el espacio. Mientras que «querubín» procede del hebreo *kerub*, que acostumbradamente se traduce por «conocimiento» y se aplicaba a las criaturas que hacían las veces de aurigas de Dios, el término «serafín», que tiene su raíz en los términos *rapha*, «sanador», y *ser*, «ser superior», se refería al encargado de entonar un sereno canto de creación, una canción considerada la vibración primordial del amor a Dios, el trisagio *Kadosh*, *Kadosh*, *Kadosh*, «Santo, Santo, Santo...». Y así, en el espacio etéreo de los sonidos, los galgalines, cuyo nombre viene de *galgal*, «rueda», pero también «pupila [del ojo]», emitían un suave zumbido que se expandía amablemente por el Cielo.

Es destacable que cada orden jerárquico, «de belleza y sabiduría indecibles», estuviera establecido, según comenta, «con proverbial cuidado por las Sagradas Escrituras», y que de su disposición, por así decir, pudieran proclamarse unas jerarquías celestes que servían de modelo al conjunto humano y facilitaban la llegada a la Tierra del «esplendor divino». Agrupadas en tríadas (la superior, la intermedia y la inferior), las criaturas aéreas giran en conjunción planetaria:

Serafines	Éter
Querubines	Estrellas
Tronos	Saturno
Dominaciones	Júpiter
Virtudes	Marte
Potencias	Sol

Principados	Venus
Arcángeles	Mercurio
Ángeles	Luna[115]

La representación del grabado contenido en el libro de Jacobus Publicus, *Oratoriae artis epitome* (1482), que puede verse bajo estas líneas, es únicamente un ejemplo de los muchos que corrían en tiempos del Renacimiento, pues, como hemos comentado, los enunciados de este tipo tuvieron un extraordinario predicamento incluso más allá de la Edad Media, de forma que tratadistas como Juan Bermudo en su citado compendio de 1555 o Pietro Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613) se hicieron eco de estas teorías y, por supuesto, Fludd en títulos como *De musica mundana* (1617), *De hominis interni et externi armonia* (1619) y no menos en *Philosophiasacra* (1621).[116] Incluso



92. Jacobus Publicus, *Oratoriae artis epitome* (1482).

[115] *La jerarquía celeste*; véanse especialmente los capítulos V-XI. Sobre esta correspondencia, esquematizada en numerosos libros sobre música medieval, como el de Olivier Cullin, *Brève Histoire de la musique au Moyen Âge*, París, 2002; trad. cast., *Breve historia de la música en la Edad Media*, Barcelona, 2005, el autor hace notar que los ángeles se agrupan en tres tríadas, «cada una de las cuales se atribuye a una parte de la Santísima Trinidad», p. 44. Sobre este asunto es estimable la consulta de santo Tomás de Aquino, *Suma de teología* I, cuestiones 106-113.

[116] Las dos primeras recogidas, junto a *De musicae animae compositae praxis* (1619), por Luis Robledo en su edición de Fludd, *Escritos sobre música*, Madrid, 1979.

fuera de los ámbitos musicales la armonía de las esferas, entendida como metáfora intelectual, se había erigido en un lugar común para expresar situaciones y sentimientos de bienestar y sereno equilibrio. Así, por ejemplo, en *El cortesano* (1528) de Baldassare Castiglione (1478-1529), en un capítulo que ensalza los muchos bienes de este divino arte, se proclama

cuán estimada y honrada haya siempre sido entre los antiguos; y aun fue ... opinión de muchos sabios y famosos filósofos ser el mundo compuesto de música y los cielos, en sus movimientos, hacer cierto son y una cierta armonía y nuestra alma con el mismo concierto y compás ser formada y por esta causa despertar y casi resucitar sus potencias con la música.[117]

Cuando Lorenzo invita a Yésica en *El mercader de Venecia* (1596) a escuchar el murmullo de la noche tamizada por la luz de la luna, y le invita a que deje deslizar los sones de la música por sus oídos, le susurra:

La blanda calma y la noche se cumplen como notas de una dulce armonía. Siéntate, Yésica. Mira cómo el firmamento de esta bóveda está ricamente adornado de patenas de nítido oro, y hasta en la más diminuta esfera que contemples hay un ángel que canta en su movimiento y forma un coro con los querubines de ojos niños. Tal armonía se encuentra en las almas inmortales, y no podemos oírla mientras nos ciña esta humana vestimenta de lodo y podredumbre.[118]

Yésica le replica que «nunca está alegre al escuchar música», pero Lorenzo, en la mejor tradición platónica, le responde que el hombre que no tiene música en sí mismo y cuyos pasos

[117] *El cortesano*, Madrid, 1994, p. 188.
[118] Acto V, Escena I.

no se encuentran acordados por la concordia de los más suaves sonidos, está abocado a las traiciones y los pensamientos oscuros. Para Shakespeare, el silencio y la música fueron un regalo del espíritu, su alabanza.

La visión intelectualizada de la música en la antigua Grecia, que a nuestros ojos puede resultar rudimentaria, constituyó una de las primeras expresiones de lo que se cumplirá como una constante a lo largo de la historia musical. Si los continuadores del filósofo de Samos tuvieron una concepción aritmética de este arte o ciencia, Aristóxeno, influido por los dictados aristotélicos, desmintió a aquéllos por su interpretación intelectualista y sobre todo por haber desatendido la vertiente práctica de la música. Les llamaba, despreciativo, «medidores de cuerdas». Este músico y distinguido teórico no se conformaba con la exposición de series y relaciones matemáticas para explicar la construcción musical ni le satisfacía la idea de acercarse a un arte «inaudible», ideal, procedente del Universo y de su mística concepción.

Él, que era llamado *ho mousikós*, «el músico» por antonomasia, alumno de su progenitor Espíntaro y de Lampro, fue ante todo un hombre práctico, un peripatético en el más literal sentido, pues en su ideario la música equivalía a acción, movimiento, ejecución. Por esa misma circunstancia concedió al oído una responsabilidad «funcional», un peso puramente físico a la hora de adentrarse en la experiencia musical, de igual manera que tuvo muy en cuenta —y podría afirmarse que en grado sumo— la incidencia psicológica que la música tenía en el ser humano. Es por ello por lo que Boecio señalaría, muchos siglos después, que para Aristóxeno «la razón era compañera y secundaria» y que «todas las cosas quedaban determinadas por el juicio del sentido»,[119] mientras que en otro lugar de su tratado objetó que el que

[119] *Tratado...*, V, 3.

fuera alumno de Aristóteles «lo confiaba todo a los oídos», y que dichos órganos auditivos son falibles:

> Aunque parezca a los oídos que suena algo consonante, cuando a cualquier voz se le compara otra que dista dos tonos y un semitono íntegro, la naturaleza demuestra que esto no es consonante; pero, como no todo sentido puede distinguir mínimos matices, el sentido de los oídos no puede distinguir la diferencia que sobrepasa a lo consonante.[120]

Cuando Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) escribía en una carta a Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), fechada en 1775, los comentarios y detalles para la *Necrológica*, que serviría de material a la que sería la primera biografía bachiana (1802), y aseguraba que su padre Johann Sebastian no era «como yo y todos los buenos músicos, amante de los secos asuntos matemáticos»,[121] en realidad le estaba transmitiendo una concepción próxima, salvando las distancias, claro está, a la mantenida por Aristóxeno, que en ningún momento desatendió los aspectos intelectuales de la música, pero los acompasó, decidido, con el más puro empirismo. Estimó en su medida a Damón y por supuesto a Platón, escuchó al pitagórico Jenófilo, pero, de acuerdo con la observación de Annie Bélis, el músico de Tarento, a quien se debe el compendio musical más notable de la Antigüedad, *Harmonikà stoicheîa* («Elementos armónicos»), siguió la doctrina de Aristóteles en Atenas y se negó a reducirlo todo a términos intelectuales.

La exposición de la citada estudiosa es elocuente en el comentario referido a las mediciones pitagóricas hechas sobre

[120] *Ibib.* III, 1.

[121] *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten*, Leipzig, 1975; trad. cast., *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*, Madrid, 2001, p. 250.

el monocordio, en las que se produce primordialmente, afirma, una interpretación visual de los fenómenos auditivos,[122] y señala que el oído entre los partidarios de Pitágoras no era el verdadero juez, antes bien resultaba un elemento extático y subordinado a la exclusiva aprehensión mental. Es preciso acotar que, pese a estos principios, Aristóxeno era el primero en aconsejar que el oído debía recibir necesariamente una cuidada educación con el propósito de hacerlo más efectivo y refinado a la hora de la recepción musical.

Un músico como él, compositor y buen tañedor de aulós, no podía compartir ese constante orillar las sensaciones ni aceptar el sometimiento a unas teorías que las más de las veces, según sentenciaba, no tenían una correspondencia con la naturaleza. La matemática no era, pues, un seguro de buena resolución musical. «Mais ne modernisons pas trop Aristoxène», señala con agudeza Bernard Sève.[123] El objeto de las discusiones y propuestas de este maestro que disputó a Teofrastro la dirección del Liceo, no era la obra musical, un concepto inexistente tal como la entendemos hoy, sino la noción de una entidad sonora guiada por un discurso más o menos coherente en el tiempo, por encima de las valoraciones estéticas.

Mutatis mutandis, opina Sève, la oposición de Aristóxeno a Pitágoras es similar a la que en su momento Kant mostró respecto de Leibniz: toda concepción matemática del hecho musical significa una reducción de lo sensible a lo intelectual, una merma del placer sentido ante una obra. Pero es de admitir, contraviniendo a Aristóxeno—y en esta ocasión también al propio Kant—, que no es cierta la fórmula que predica que «aquello que no es oído no existe musicalmente». No. Hay

[122] *Aristoxène de Tarente et Aristote: le Traité d'harmonie*, París, 1986, pp. 68 y ss.

[123] *L'altération musicale*, París, 2002, especialmente el capítulo «Aristoxène contre Pythagore», pp. 50-56.

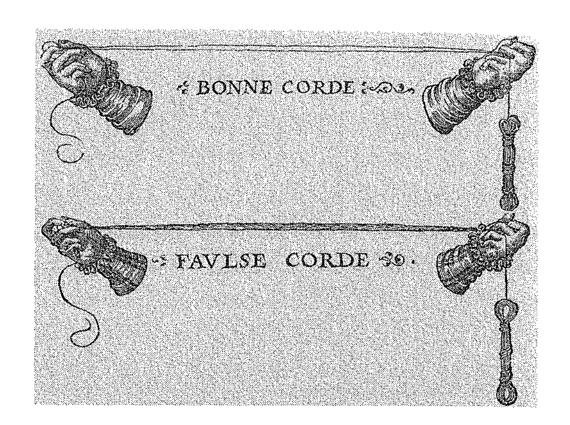
elementos, percepciones, relaciones complejas, que nuestro órgano auditivo no puede recoger en su total amplitud, un fenómeno muy corriente, como subraya Sève con buen sentido, en la música contemporánea. Ésta es la causa de que el mencionado estudioso se pronuncie sobre este asunto con el siguiente aserto: «sur ce point nous sommes prêt à être leibnizien».

LA MÚSICA COMO LLAVE MAESTRA

Aunque ha quedado expresada en estas y otras páginas la oposición entre la teoría y la práctica, la divergencia entre el oído (*akoé*) y la razón (*lógos*), por decirlo en los términos de Aristóxeno, conviene acercarse al instructivo y sintético libro de Neubauer, *La emancipación de la música*,[124] para observar hasta qué punto ha sido así y cómo ha influido en el entendimiento del arte concebido como ciencia durante la Edad Media, o bien su posición adquirida en el Renacimiento, y especialmente en el campo de la polifonía. Las proposiciones de base pitagórica enunciadas en el siglo XVII que apuntaban a un cosmos musical en perfecta ordenación todavía gozaban de prestigio a lo largo del barroco, y no menos durante el racionalismo ilustrado. Y ello podría hacerse extensivo a la época romántica, de la que, dice Leo Spitzer: «La idea pitagórica de la armonía del mundo se reavivó en la civilización moderna en todas las ocasiones en que se reavivó el platonismo; y la palabra alemana *Stimmung*[125] es el fruto de uno de estos períodos».

124 *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale, 1986; trad. cast., *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, 1992.

125 *Stimmung* viene a significar 'afinación', pero también expresa algo armonioso, sereno, acorde, una realidad conformada en un momento

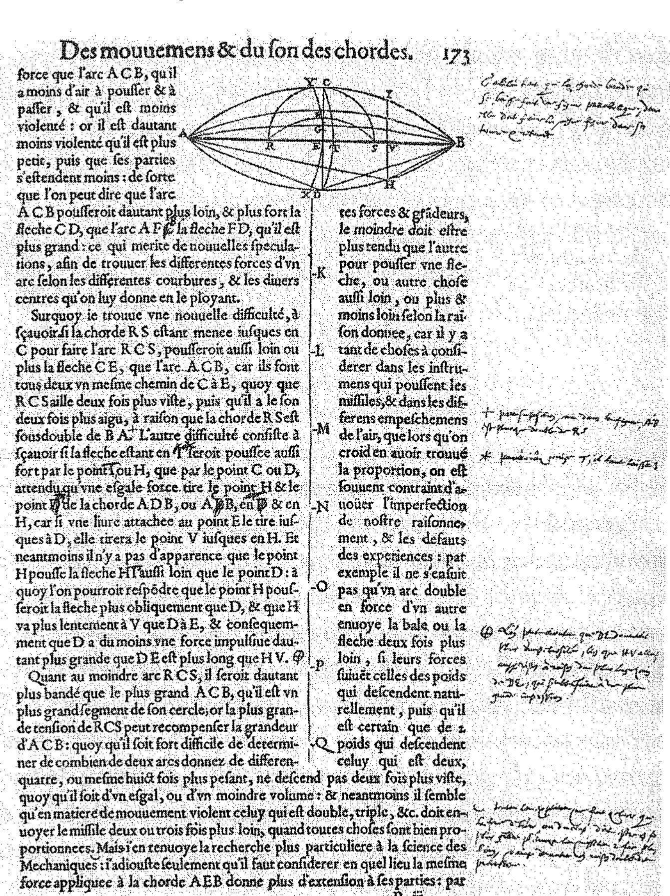


93. Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636). Prueba de la capacidad vibratoria de una cuerda.

Estas palabras, parafraseadas en la obra de Neubauer, son esclarecedoras del reiterado fenómeno que asocia la música y la matemática y que aboga por la escritura de una música «pura», alejada «del caos de las emociones», no sometida a las descripciones paisajísticas ni al contenido de un poema. Música en su desnudez y no por ello separada del afecto. Un arte «libre», sin más atadura que el material sonoro. Qué pensar, por ejemplo, de las obras clavecinísticas de Jacob Froberger y de tantas y tantas partituras de Johann Sebastian Bach, entre ellas las de *El clave bien temperado*, o bien de la *Gran fuga op.* 133 beethoveniana y de algunos de los cuartetos de cuerda de Bartók. ¿Qué trata de decir, si no, Berio en la *Sinfonía* de 1969?

El desacuerdo entre los partidarios de la melodía y los defensores de la armonía es un antiguo dilema que Neubauer expone al evaluar la incidencia del pitagorismo dentro de la música occidental. Este autor ha subrayado que figuras centrales como Rameau tomaron partido por esta última vía, y que Chabanon, en la primera parte del *De la musique*, impreso en 1779, afirmó que la armonía sustentaba «la razón

amable. Una de las obras vocales más señaladas de Stockhausen se titula, precisamente, *Stimmung* (1968, revisada en 2006).



Des mouuemens & du son des chordes. 173

force que l'arc A C B, qu'il a moins d'air à pousser & à passer, & qu'il est moins violenté : or il est dautant moins violenté qu'il est plus petit, puis que ses parties s'estendent moins : de sorte que l'on peut dire que l'arc A C B pousseroit dautant plus loin, & plus fort la fleche C D, que l'arc A F B la fleche F D, qu'il est plus grand : ce qui merite de nouuelles speculations, afin de trouuer les differentes forces d'vn arc selon les differentes courbures, & les diuers centres qu'on luy donne en le ployant.

Surquoy ie trouue vne nouuelle difficulté, à sçauoir si la chorde R S estant menee iusques en C pour faire l'arc R C S, pousseroit aussi loin ou plus la fleche C E, que l'arc A C B, car ils font tous deux vn mesme chemin de C à E, quoy que R C S aille deux fois plus viste, puis qu'il a le son deux fois plus aigu, à raison que la chorde R S est sousdouble de B A. L'autre difficulté consiste à sçauoir si la fleche estant en T seroit poussee aussi fort par le point T ou H, que par le point C ou D, attendu qu'vne esgale force tire le point H & le point D de la chorde A D B, ou A H B, en D & en H, car si vne liure attachee au point E le tire iusques à D, elle tirera le point V iusques en H. Et neantmoins il n'y a pas d'apparence que le point H pousse la fleche H T aussi loin que le point D : à quoy l'on pourroit respõdre que le point H pousseroit la fleche plus obliquement que D, & que H va plus lentement à V que D à E, & consequemment que D a du moins vne force impulsiue dautant plus grande que D E est plus long que H V.

Quant au moindre arc R C S, il seroit dautant plus bandé que le plus grand A C B, qu'il est vn plus grand segment de son cercle; or la plus grande tension de RCS peut recompenser la grandeur d'A C B : quoy qu'il soit fort difficile de determiner de combien de deux arcs donnez de differentes forces & grãdeurs, le moindre doit estre plus tendu que l'autre pour pousser vne fleche, ou autre chose aussi loin, ou plus & moins loin selon la raison donnee, car il y a tant de choses à considerer dans les instrumens qui poussent les missiles, & dans les differens empeschemens de l'air, que lors qu'on croid en auoir trouué la proportion, on est souuent contraint d'auoüer l'imperfection de nostre raisonnement, & les defauts des experiences : par exemple il ne s'ensuit pas qu'vn arc double en force d'vn autre enuoye la bale ou la fleche deux fois plus loin, si leurs forces suiuẽt celles des poids qui descendent naturellement, puis qu'il est certain que de 2 poids qui descendent celuy qui est deux, quatre, ou mesme huict fois plus pesant, ne descend pas deux fois plus viste, quoy qu'il soit d'vn esgal, ou d'vn moindre volume : & neantmoins il semble qu'en matiere de mouuement violent celuy qui est double, triple, &c. doit enuoyer le missile deux ou trois fois plus loin, quand toutes choses sont bien proportionnees. Mais i'en renuoye la recherche plus particuliere à la science des Mechaniques : i'adiouste seulement qu'il faut considerer en quel lieu la mesme force appliquee à la chorde A E B donne plus d'extension à ses parties : par

P iij

94. Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636). Estudio acústico de la vibración de las cuerdas.

geométrica de la melodía», y que la matemática estaba en el núcleo del arte musical.[126] Pocas décadas antes, Leibniz había descrito la música como una imitación de «la armonía universal que Dios ha dispuesto en el mundo», un pensamiento con el que, asegura Neubauer, este filósofo transmitió

[126] *Ibid.*, pp. 249-253.

la herencia pitagórica a las generaciones románticas. Creer que el número expresa frialdad, rigidez o únicamente «objetividad» es un error de perspectiva. No lo es menos negar que la ciencia debe formar parte del pensamiento filosófico y contribuir a explorar la mente y los sentimientos que de ella manan.

Reflexiones como las mencionadas de Carlo Sini, o aportaciones del cariz de las efectuadas por el matemático Benoit Mandelbrot, impulsor de la geometría fractal, apuntan hacia esa creatividad artística a partir del número. Por eso Chabanon argüía que los matemáticos podían cifrar la razón de nuestros placeres. Además, ¿no había dicho Leibniz que la música era el álgebra de Dios?

Esfuerzos como los del célebre Leonhard Euler, que tuvo en la música uno de sus referentes especulativos, fueron cardinales, ya que en las exposiciones teóricas sostenía que la música era, efectivamente, una rama de la matemática, y que la perfección de la proporción de los sonidos estaba en directa relación con el gozo que produce, de modo que un acorde, si es agradable, se debe «a la proporción entre las cantidades de los sonidos simples».[127] En las cartas escritas a Federica Carlota, que tuvieron un extraordinario éxito de lectores durante el último tercio del siglo XVIII y todavía en el siguiente, trató de facilitar el buen entendimiento de los fenómenos relativos al sonido, a su velocidad y altura. Para comunicarse a una distancia de mil pies, le dice, se necesita un segundo de tiempo, y si un cañón dispara a veinticuatro mil pies, serán veinticuatro los segundos que necesitemos para oírlo.

Arguye Euler que «todo cuerpo al sonar no pierde nada de su sustancia», y que las ondas vibratorias que circulan por el aire en una determinada dirección imprimen en el

[127] *Cartas a una princesa de Alemania sobre diversos temas de Física y Filosofía*, p. 91.

oído esa misma estructura vibratoria. En otra de las cartas dirigidas a la princesa, fechada en el mes de mayo de 1760, asiente que, cabe reconocerlo, los músicos ignoran la mayor parte de los aspectos de la naturaleza del sonido; por eso «mi intención era presentar a Vuestra Alteza el verdadero origen de los sonidos empleados en música», y con ello le señala que los músicos en general deben su conocimiento «a la fuerza oculta de la Armonía». Una bella música, en expresión suya, es ante todo deudora del orden y está fundada en la sencillez proporcional y en la adecuación del número de vibraciones producidas por las distintas notas que actúan dentro de la tonalidad, pero también en la regulación del tiempo, es decir, en la duración de las notas dentro de un compás. Si no se tiene una verdadera formación musical, jamás podrá apreciarse en profundidad el secreto de este arte.

Imaginamos a Euler, silencioso en su estudio de San Petersburgo, escribiendo estas líneas a la noble joven de Anhalt-Dessau:

> El efecto de una música, en la que se percibe la razón entre las vibraciones de todos los sonidos que la componen, es la armonía. Por ejemplo, dos tonos que difieren en una octava excitan el sentimiento en la proporción de 1 a 2, una quinta la de 2 a 3, y una tercera mayor la de 4 a 5. Se comprende el orden existente en cualquier armonía cuando se conocen todas las proporciones que reinan entre todos los tonos de los que está compuesta la armonía, y la apreciación del oído nos lleva a tal conocimiento. Esta apreciación, más o menos fina, evidencia por qué la misma armonía es percibida por uno, y en absoluto por otro, sobre todo cuando las proporciones entre las notas se expresan por números un poco altos.[128]

Otro pensador ilustre, Kant, tuvo una apreciación no menos intelectual y matemática de la música, y al enjuiciar la

[128] *Ibid.*, p. 90.

naturaleza de ésta postuló que su belleza estribaba en la adecuada proporción, «en la cual la música es más rica y exacta que cualquier otro tipo de belleza». Si seguimos con Neubauer, vemos que Kant deseaba comprobar si la estructura matemática de la armonía musical generaba un juego formal y permitía la percepción de la belleza, además de «una comunicabilidad universal». Este filósofo alemán, realmente, heredó y reformuló de forma decisiva los conceptos enunciados por el pitagorismo: «Dentro de esta tradición, la armonía musical reflejaba la armonía cósmica estática; para Kant, el orden relativo al arte no es cósmico, sino mental; ni anterior al arte, sino un resultado de ella».[129] Esta filiación a los credos pitagóricos fue normal entre los contemporáneos del autor de la *Crítica del juicio*, y todavía su estela se percibirá entre muchos compositores a lo largo del siglo XX.

Quizás las palabras que siguen de Novalis resulten una acertada glosa, porque el artífice de los *Himnos de la Noche* estudió matemática y la relacionó muy estrechamente con los asuntos musicales, de suerte que sus escritos traslucen un lenguaje heredero del filósofo de la isla de Samos y están salpicados de aseveraciones en las que asocia la música y la matemática, lo armónico y placentero, el número y el equilibrio, la combinación de elementos y disciplinas cuyo propósito final es conjugar un todo armónico.

MATEMÁTICAS MUSICALES

¿No es cierto que la música contiene un análisis combinatorio y viceversa? Las armonías numéricas—la acústica numérica—pertenece al análisis combinatorio. El análisis combinatorio conduce a fantasías numéricas—y enseña el arte de componer los números—;

[129] Neubauer, *op. cit.*, p. 278.

el bajo continuo matemático. (Pitágoras, Leibniz). El lenguaje es una idea-instrumento musical. El poeta, el retórico, el filósofo juegan y componen gramaticalmente. Una fuga es completamente lógica o científica; también puede recibir un tratamiento poético. El bajo continuo contiene el álgebra y análisis musicales, y la teoría musical de la composición es al bajo continuo como el análisis combinatorio al análisis simple.[130]

En reconocimiento de esta realidad que forma parte de la historia musical, una aserción como la de Enrico Fubini contribuye a expresar la existencia de una idea que ha recorrido la música desde Pitágoras hasta Rameau—un itinerario que podemos extender sin duda hasta nuestros días—, una afirmación según la cual el arte de los sonidos es comprensible para la mente porque a la racionalidad del Universo «le corresponde una sustancial racionalidad del espíritu humano».[131] ¿Qué puede ser más elocuente que la opinión de Schopenhauer expuesta en *El mundo como voluntad y representación* (1819), cuyas consideraciones destinadas a la música deberían constituir, en expresión suya, «un capítulo independiente»? En ellas se hace ciertamente familiar el lenguaje pitagórico, como después, mucho después, se mantendrá atizado en las páginas de *Una visión* (1925) de W. B. Yeats y en otras muchas obras de carácter no importa si musical, literario o estético.

No es fortuito encontrar aseveraciones en Schopenhauer acerca de la universalidad de la música y en torno a las ideales proporciones aritméticas que componen los intervalos; es reiterada su referencia sobre la influencia de la música en el ánimo y «las agitaciones de la voluntad», reincidente la idea

[130] El texto pertenece a una de las entradas del *Allgemeines Brouillon*, una especie de enciclopedia en la que Novalis recopiló sus escritos de carácter científico. La cita procede de Neubauer, *op. cit.*, p. 298.

[131] *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Turín, 1973; trad. cast., *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Madrid, 1994, p. 178.

de que la música se encuentra en el interior mismo de las cosas, es su esencia, es núcleo y a la vez acontecimiento cósmico. Ella, continúa el pensador, «trata de dar forma al mundo espiritual», es espejo de la naturaleza y, un hecho notable, «se parece a las figuras geométricas y a los números». ¿No es explícito y meridiano el parágrafo que sigue?

> [La música] no es otra cosa que el medio de concebir inmediata y concretamente grandes números y complicadas relaciones numéricas, que por lo demás nosotros no podríamos conocer mediatamente por medio de conceptos; sintetizando ahora estas dos concepciones tan profundamente distintas y, sin embargo, tan ciertas ambas de la música, podríamos formarnos idea de una filosofía de los números semejante a la de Pitágoras y aun a la de los chinos en el *I Ching*.[132]

Si hubiera que precisar un resumen de lo dicho hasta aquí sería adecuado sostener lo expuesto por Ernst Bloch,[133] en cuanto que la idea de la armonía de las esferas no pretendió otra cosa que representar un «mundo de leyes», una organización conforme a la naturaleza del hombre y al servicio de su necesidad moral y social, un precepto que está más allá de la contraposición establecida a lo largo de la historia entre la idea de una música aritmética, ciencia del *Quadrivium*, y de otra surgida como instrumento de la pasión y el sentimiento. Aceptar este planteamiento disiparía los equívocos.

En tal cotejo y rivalidad, señala Bloch, la *Stimmung* permanece «en el abismo del alma», mientras que la *ratio* matemático-musical «aproxima al Cielo», pero cada una cumple su cometido y particular sentido. La poesía y el número. No

132 *El mundo como voluntad y representación* III, 52.

133 Véase al respecto la interpretación del autor de *Geist der Utopie*, Frankfurt, ed. de 1964, efectuada por Carlo Migliaccio, *Musica e utopia*, Milán, 1995, especialmente las pp. 126-135.

tiene objeto, pues, menospreciar, desde nuestra irónica condescendencia de hombres «modernos», capitalizadores de la Historia, una concepción musical que en su momento creó arquetipos místicos, coros celestes y sonidos que llamaban a los seres humanos a sentirse parte de la universalidad, que es tanto como admitir, en un lenguaje hoy entendible, que la música, el ritmo, la armonía continúan siendo instrumentos que despiertan la «profundidad del espíritu», instrumentos que la razón relaciona con unas ideaciones que llevan «a los conceptos de lo Bello y de lo Bueno».

Desde los pitagóricos a Bergson, por no mencionar el larguísimo camino recorrido por los neoplatónicos hasta llegar a filósofos tan diversos como Nietzsche, Benjamin, Popper, Santayana, Jankélévitch, Sloterdijk y tantos más, la música ha sido admitida, quiérase o no, como un medio capital con el que una persona puede expresar la experiencia fundamental de la trascendencia.

Esta percepción de la música la convierte en una llave maestra para acceder a las distintas realidades del mundo, para adentrarse en la metafísica o refutarla, para convenir que los sonidos, su organización, tienen una fuerza que con frecuencia sobrepasa nuestra capacidad de razonamiento, una incógnita fuertemente enraizada entre los pitagóricos, Platón y los Padres de la Iglesia. Euler admitía, dirigiéndose a Federica Carlota, que, pese a los largos estudios, nadie había podido desvelar la causa última que produce el sentimiento a través de la música. Boecio, en la Antigüedad tardía, consideró en el proemio de *De musica* que ésta no sólo es una ciencia especulativa sino también una pauta moral (*verum etiam moralitati conjuncta sit*), y que su propia naturaleza la hace del todo inherente a nuestra condición (*Quae vero sit ipsorum sensuum secundum quos agimus natura*).[134] San

[134] *Tratado de música*, p. 23. El fragmento referido dice: «De modo tan espontáneo y natural está presente en ciertos seres vivos la percepción

Agustín y Casiodoro compartieron estas nociones, y en esa misma tradición estuvieron John Escoto Eriúgena, Hugo de Saint-Victor (1096-1141), Johannes de Afflighem (siglo XII), Jakob von Lüttich, el autor del *Speculum musicae*, y tantos más que conforman una larga y no menos memorable genealogía.

---

a través de los sentidos, que un animal no puede imaginarse sin ellos». Y unas líneas más abajo se lee: «... y sobre todo del testimonio de los oídos, cuya fuerza capta de tal modo los sonidos, que no sólo se forma una opinión sobre ellos y reconoce sus diferencias, sino que, con bastante frecuencia, se deleita si los modos son dulces y conjuntados, y se angustia si, dispersos e incoherentes, hieren el sentido».

VIII

QUE NADIE DESTRUYA LA CASA DE PÍNDARO

En las páginas de la *Consolatio*, Boecio puso en boca de la Filosofía, mujer de edad madura y «rostro venerable», los muchos remedios y aquietamientos dirigidos a un alma en duelo. Era la del propio filósofo, que escribió este libro de confortación durante su encarcelamiento, que iba a terminar con el ajusticiamiento en el año 526. La dama lleva, según la describe, un vestido de finísimo hilo que ella misma ha tejido; su imagen está ligeramente velada, como sucede en los «retratos de los antepasados»; en en el borde inferior de dicha vestidura lleva bordada una letra *Pi* griega (π), y en el superior una *Theta* (θ), «y entre ambas letras se distinguía una especie de escala cuyos peldaños permitían ascender desde el signo inferior hasta el superior». Filosofía le reprende por haberse apartado de sus dictados, y en razón de ello le prescribe como arreglo de su desconsuelo acudir a la retórica y la música, una ciencia o arte que, apostilla la dama, «ha nacido en mi hogar».[1]



95. Cesare Ripa, *Iconología*, «Filosofía» (1613).

Ese mismo sentimiento consolatorio debió de generarse entre los sofistas que veían en la música una parte fundamental de su ejercicio intelectual, una disciplina especulativa de primer orden. Es paradójico y no menos curioso el hecho de que la verdadera importancia del arte de los sonidos adquiriera importancia entre éstos como materia de pensamiento y no tanto como actividad práctica. No debe,

[1] *Consolación de la Filosofía* II, 1, 8.

pues, resultar extraño, como se dijo en su momento, que en general se despreciara al músico profesional y, en cambio, gozara de estima el que tocaba o cantaba por afición y fuera capaz, a su vez, de tratar con seriedad sobre asuntos de teoría musical. Es razonable, atendiendo a lo dicho, que Epicuro apostillara que tan sólo los sabios son capaces de discurrir sobre la música y la poesía, aunque éstos no se entreguen necesariamente a su composición.

Es lógico que a ellos, a los filósofos, les preocupara de una manera directa la mousiké, porque se la consideraba una primordial armonizadora de la vida, el lenguaje capaz de interpretar la naturaleza y dominarla. Y con ello creían que los sonidos musicales tendían a generar simetría, pues lo asimétrico era, a su juicio, sinónimo de negatividad y muerte. Esta idea recorre toda la historia del pensamiento griego, desde Anaximandro a Empédocles, desde Tales de Mileto a Cleantes, Platón o Arquitas. Es ésta la razón por la cual Jámblico se preguntaba si la asimilación de «la muerte y la asimetría» no era causa de una mala mezcla «de lo material con las emanaciones inmateriales».[2] Es decir, una errónea amalgama de la materia y el espíritu divino. Sólo la armonización, concierto y concordancia elemental del mundo hacen factible el equilibrio de la existencia, son los estados que una y otra vez surgen como rectores de la mentalidad que se abrió paso entre las civilizaciones antiguas.

La identificación de la música con el origen del Universo, su asociación con la formación del mundo, adquirió en Grecia un grado hasta entonces no conocido. Pensar la música era reflexionar sobre el origen, reconocer el pálpito de la Tierra, escuchar aquello que sólo se revela a los elegidos. La música, como todo el planeta, es acción, es la luz que viene de Cibeles, «La Madre de la Montaña», la que pone en movimiento a los seres y los accidentes. Esta diosa es «la inventora de la lira

[2] *Sobre los misterios egipcios* I, 18.

de múltiples cuerdas», como dice Diodoro Sículo, lo ilumina todo: los mares, los rostros, las casas.

Resulta revelador que sólo al comenzar su obra Arístides Quintiliano ponga de relieve el gran interés de los antiguos filósofos por la generalidad de las ciencias, aunque por encima de todas destaque la afición que sentían hacia la música. No existe un ejemplo más cabal que el de Platón. ¿La explicación de este interés? Lo argumenta el mismo Arístides Quintiliano señalando que uno de los más altos valores de la música estriba precisamente en su utilidad y servicio a las demás ciencias «al poseer la razón del principio y, casi debiera decir, del fin»,[3] y de esta suerte, argumenta, las artes visuales aportan un beneficio limitado, mientras que el arte de los sonidos ordena el vivir y acompasa toda acción humana.

Sexto Empírico tenía la certidumbre de que, si bien la filosofía era una moderadora de la vida humana y un regalo para «las afecciones del espíritu», la música lo es con mucha más razón, pues «dictándonos sus órdenes no por la fuerza sino con la ayuda de cierta seducción persuasiva consigue los mismos resultados que la filosofía».[4] En eso habría estado de acuerdo Pitágoras.

Si acudimos a la preciosa fuente que suponen las páginas de Diógenes Laercio, veremos la familiaridad de los filósofos con todo lo relativo a la música, y así Simón de Atenas, que era zapatero, escribió un libro sobre este asunto, y el prolífico Símmias el tebano hizo lo propio en uno de sus diálogos. Heraclides, como vimos, compuso varios escritos musicales, sobre todo tratados de teoría y estudios sobre las composiciones que aparecen en las tragedias de Sófocles y Eurípides. En el Pseudo Plutarco se le menciona como autor de un importante *Catálogo de músicos* famosos, y en él se asegura

[3] *Sobre la música* I, I.

[4] *Contra los profesores...* VI, 7.

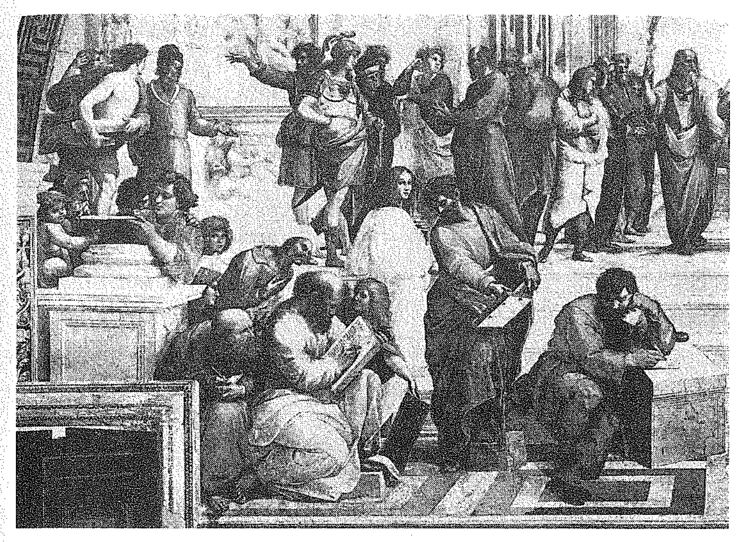
que «el canto con la cítara y la composición citarédica los practicó primero Anfión, el hijo de Zeus y de Antíope, que tuvo como maestro evidentemente a su padre».[5]

También Antístenes, que decía preferir caer en manos de los cuervos antes que en las de los aduladores, redactó manuales de este cariz, aunque en inferior número al acopiado por Teofrasto, cuya amplia relación de obras no sólo versó en torno a las cuestiones musicales, sino también acerca de sus protagonistas, los músicos. Espeusipo (407-339 a.C.), sobrino y sucesor de Platón en la Academia, trató sobre la ciencia musical, del mismo modo que lo haría siglos más tarde un pensador como Filodemo (fl. 75-35 a.C.), de quien se han encontrado rollos carbonizados de papiro en una biblioteca descubierta en las excavaciones de Herculano, cerca de Nápoles.

Demócrito empleó una buena parte de su estudio en pensar los fenómenos acústicos, la naturaleza del sonido y las excelencias del canto. Ya referimos en su momento la virtud conferida por Zenón a la voz, y recordemos que sobre su reflexión y examen escribieron compendios los estoicos Diógenes el Babilonio, Arquedemo y Antípatre. Asimismo lo hizo Crisipo en su segundo libro de física. Aristóxeno, el esclarecido oponente de los pitagóricos, dio cuerpo, como hemos visto, a unos epítomes sobre el ritmo y la armonía que tuvieron una notabilísima repercusión.

Arcesilao, que había aprendido matemática con Autólico, geometría con Hipónico y filosofía con Teofrasto, tomó clases de música con Janto de Atenas. Solón, tan famoso por sus ideas y sus poemas como por la defensa de Salamina, cantaba y escribía canciones, lo mismo que Cleóbulo, y parece que Arquitas de Tarento, como buen continuador de Pitágoras, acompañaba las canciones con la lira. Un homónimo suyo, esta vez de Mitilene, fue un reputado citarista. De Cirene

[5] *Sobre la música* III f.

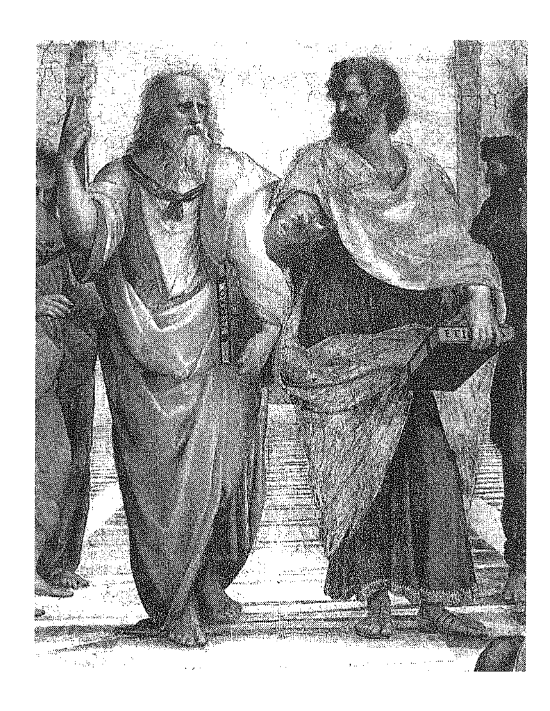


96. Rafael, *La Escuela de Atenas* (detalle).

había llegado Aristipo, uno de los más ardientes seguidores de Sócrates y, según el relato de Diógenes Laercio,[6] aparece bailando, como se ha indicado, en el cómico pasaje en el cual Platón declina danzar vestido con un afeminado traje púrpura.

Menedemo, que tenía justa fama de indolente y despreocupado, solía contratar a un auleta en las reuniones de su escuela filosófica, y se asegura que Antístenes poseía muy buena voz. Al parecer, el intemperante Polemón cantaba con tanta perfección que Crántor quedó subyugado. Isócrates debía de conocer muy bien el ambiente de la música y los músicos, ya que su padre, Teodoro, era un reputado constructor de instrumentos de viento, experto en la manufactura de auloí. Regentaba un taller en Atenas, y las noticias indican que estuvo activo en torno a las décadas que siguieron al año 430 a. C. En él trabajaban artesanos especializados, a quie-

[6] II, 78.



97. Rafael, *La Escuela de Atenas* (detalle). Platón y Aristóteles.

nes únicamente guiaba en el proceso de fabricación, pero no labraba estas chirimías con sus propias manos. Era, por decirlo de algún modo, un «empresario», una figura social bien considerada en aquellos tiempos de Pericles.

El ya citado Pitoclides (n. a finales del siglo VI a. C.) era un renombrado auleta y sofista. Quien sí resultó un compositor de cierta solvencia fue Diágoras (fl. h. 470 a. C.), del que se decía tenía un talento singular para crear bellos peanes. En un pasaje de la *Suda*,[7] recopilada durante las postrimerías del siglo X d. C., se narra que un correligionario suyo robó una de sus composiciones y la interpretó en público como propia, logrando un unánime aplauso. Agraviado, Diágoras, que no pudo demostrar el hurto, escribió por ello un agrio texto contra el falsario.

[7] *Suda* II, 53. Referido por A. Bélis, *op. cit.*, p. 163.

Es ocioso recordar, por lo ya dicho a lo largo de estas páginas, que Platón y Aristóteles se explayaron sobre los temas musicales. El primero de ellos, además de estudiar música con Dracón y escuchar atento el ideario de Damón de Oa, siguió las enseñanzas de Megilo de Agrigento, que era filósofo pitagórico. Sin embargo, como ya hemos comentado, difirieron en gran medida en sus planteamientos acerca de los asuntos musicales. Contemplar *La escuela de Atenas* nos sitúa en una posición de privilegio para observar los distintos procederes de ambos: Platón lleva un ejemplar del *Timeo* bajo el brazo, y con el índice señala al Cielo, como recordando que también la realidad la conforma el pasado, el signo y lo enigmático. Aristóteles, a su lado, va acompañado de uno de sus títulos, la *Ética*, y en un ademán imperativo extiende la palma de la mano hacia el suelo.

LOS POETAS MÚSICOS

Antaño no se concebía una disociación tan acusada, como hoy ocurre, entre el arte del poeta y el del músico. Muchos de los dedicados a la poesía, si no eran compositores en su sentido estricto, sí conocían las reglas esenciales de la música. Los trágicos más destacados, como Esquilo, Sófocles, Eurípides y otros afamados autores que escribieron hasta las postrimerías de la época clásica, fueron músicos. Sofrón de Siracusa (siglo V a. C.), que en su lecho de muerte reposaba sobre una almohada hecha de libros, enseñaba música, y el bucólico Teócrito (primera mitad del siglo III a. C.) cantaba y tocaba la cítara con nobleza.

Es notorio que al respecto el mencionado Sófocles fuera especialmente relevante, pues además de ser diestro en el canto era un refinado danzarín, como lo demostró siendo todavía muy joven en los bailes organizados para celebrar la victoria de Salamina. Su maestro era el célebre Lampro.

Solón, con motivo de este triunfo ateniense contra Mégara, cambió, según relata, el canto por la arenga:

Yo mismo como heraldo he venido de nuestra querida Salamina, ofreciendo mi canto, el arte de mis versos, en vez de un discurso.[8]

De hecho, fueron disciplinas inseparables, y así lo evidencian no sólo las estructuras de la poesía y la música antiguas, sino también las artes plásticas, que continuamente las presentan hermanadas. Cuando Ripa en el siglo XVII aconsejaba que la poesía debía representarse mediante una mujer «sosteniendo una lira con la siniestra y un plectro con la diestra», coronada de laurel y vestida del color del Cielo, «porque éste en griego se denomina Uranos, siendo Urania la Musa que infunde y alienta la poesía»,[9] estaba recogiendo una tradición que arranca de época inmemorial y que empareja la armonía de la voz con la consonancia de un instrumento musical.



98. Cesare Ripa, *Iconología*, «Poesía» (1613).

De este modo, si la música tuvo un valor edificante en el pasado, no fue menos importante el de la poesía en tanto que arte de la mousiké. Plutarco, dirigiéndose a Marco Sedacio, observa que los jóvenes «están más necesitados de dirección en las lecturas que en las calles», y que el acercamiento a la poesía requiere desde la

[8] *Antología de la poesía lírica griega*, p. 42.
[9] C. Ripa, *Iconología...*, II, pp. 218-221.

infancia de un buen entrenamiento del oído para comprender las palabras en toda su extensión y tener un auténtico aprecio por «lo bien dicho». Procurar placer y gusto al oído, dice, es inclinación de aquellos que «consideran la verdad más austera que la mentira», y así como la música mejora la percepción del mundo también la poesía esclarece la realidad y debe servir para mejorar la virtud del espíritu. Música y poesía, qué mejor para discernir las cosas:

> Porque, así como bajo las hojas y los frondosos sarmientos de una vid muchas veces se esconde el fruto y pasa desapercibido en la sombra, de la misma manera en la dicción poética y en los cuentos extensos se le escapan al joven muchas cosas útiles y aprovechables.[10]

El elegíaco Tirteo tocaba la lira, y Mimnermo de Colofón, autor de *Nanno*, un bello libro erótico destinado a una cortesana de ese mismo nombre, era un buen cantante y tañedor. Ambos florecieron en torno al año 630 a. C., poco después de Arquíloco, a quien se tuvo, y con justicia, por uno de los más renombrados y controvertidos poetas. Él mismo decía ser un buen conocedor de las Musas; por eso en los versos puntualizó que dirigía el peán a los sones del aulós de Lesbos y, debido a sus amplios conocimientos musicales, afirma:

> Sé cómo dirigir la hermosa canción
> de Dioniso soberano, el ditirambo,
> con la cabeza tocada por el rayo del vino.[11]

Contemporáneo de Arquíloco fue el ya mencionado Alcmán, que vivió en Esparta y escribió una compleja lírica coral. Había nacido probablemente en Libia y tenía una justa aureola

[10] *Cómo debe el joven escuchar la poesía*, 28 d.
[11] *Líricos griegos arcaicos*, p. 137.

de magnífico cantante y citarista; decía haber aprendido del canto de los pájaros todas las canciones (nómoi), y en unos versos conservados asegura a los oyentes:

> Dio Alcmán con la canción y las palabras,
> prestando el oído
> al cantar de las parleras perdices.[12]

Es cierto que su poesía está rehilada como pocas de alusiones musicales e invocaciones a las Musas. Habla «del bello pulsar la cítara», de «la gracia en la danza», de «la clara Sirena». No son pocos los fragmentos de su autoría conservados que se inician con la fórmula «Yo cantaré», y en un poema proclama de forma resuelta:

> ¡Musa, hija de Zeus,
> cantaré, oh celeste, con voz clara![13]

En uno de los partenios, dedicados a las doncellas que estaban prontas a desposarse, dice:

> Llenadme, Musas del Olimpo, el alma
> con el anhelo de una nueva canción:
> voy decidido a escuchar la voz
> de las muchachas entonando
> un hermoso himno que elevan al aire puro.
> ...
> aliviará el dulce sueño de mis párpados;
> el ansia me empuja a correr al certamen
> donde sacudiré con vehemencia mi rubia cabellera.[14]

[12] *Ibid.*, pp. 175-177.
[13] *Ibid.*, p. 175.
[14] *Ibid.*, pp. 167-169.

En el Pseudo Plutarco[15] se asegura que Alcmán incorporó innovaciones rítmicas, y en el mismo fragmento se alude en este sentido a Estesícoro (fl. h. 590 a. C.), que literalmente significa 'el que dispone el coro', por más que su verdadero nombre fuera el de Tisias. Éste fue, además de uno de los más distinguidos autores de canto coral, un afamado citarista y avezado instructor de coros, tal como su apelativo indica. A tenor de los testimonios, Estesícoro fue una de las más reputadas figuras poéticas y musicales de su tiempo, de modo que mucho después, en el siglo I de nuestra era, Antípatro de Tesalónica le dirigió una alabanza de gran honor:

A Estesícoro, resonante e infinita boca de la Musa,
le dio sepultura el humeante suelo de Catania.
En su pecho, de acuerdo con las creencias
pitagóricas sobre la naturaleza humana,
habitó por segunda vez el anterior alma de Homero.[16]

Comoquiera que algunas de sus composiciones eran de extensa y compleja textura, difíciles de entonar por un grupo vocal, parece que, eventualmente, las ejecutaba él solo acompañándose de la cítara. Y lo propio cabe decir de Íbico de Regio, el delicado poeta amoroso y músico que nos habló de Orfeo, que confesaba temer el merecimiento de honores entre los hombres si ello comportaba errar ante los dioses.

El más grande de los líricos griegos, Píndaro (518-448 a. C.), nacido cerca de Tebas, en Cinoscéfalas, cantaba con la forminge, y es fama que uno de sus hijos, Diapante, era tan excelente danzarín como cantante. Cuando Alejandro Magno invadió la región en 335 a. C., más de un siglo después de la muerte del poeta, mandó respetar la casa en la que había

[15] *Sobre la música* XII d.
[16] *Antología Palatina* II, 150.

vivido. Toda su poesía rezuma una extraordinaria musicalidad y a menudo se señala su carácter melodioso. De esta suerte habla en la *Pítica II* del heptacordo, instrumento que sonará «en modo eolio», y en la *Nemea III* escribe:

> Y no relaja tanto
> los músculos el agua
> caliente como, al son de la forminge,
> el canto de alabanza.
> …
> ¡Teje, dulce forminge mía, teje, y pronto,
> al modo lidio un canto grato a Eona
> y a Chipre, donde Teucro Telamonio
> reina muy lejos de su patria.[17]

A él se debe el feliz hallazgo literario de haber descrito al hombre como «el sueño de una sombra», en la *Pítica VIII*. Una de sus más celebradas nemeas, la dirigida a Aristoclides de Egina, vencedor en el pancracio, fue entonada por un gran número de jóvenes eginetas a orillas del Asopo, donde se celebraban unas fiestas en honor del dios que dio nombre a dicho río. Las voces de estos jóvenes, protagonistas de los cortejos, son dulces como la miel y sus almas están impacientes por cantar:

> Tiene sed de algo cada ser; empero
> la victoria en los juegos
> un cántico desea sobre todo,
> que es el más adecuado compañero
> de coronas y gestas.

Ante esta prerrogativa declara:

[17] En *Epinicios*, Nemea III.

... yo lo confiaré a sus dulces voces
y a la lira.[18]

Se cuenta que Corina, poetisa de Beocia, le enseñó el arte de componer, y que cuando hubo adquirido con ella los suficientes conocimientos marchó hacia Atenas para ampliar su formación. Es posible que Píndaro estudiara música con Laso de Hermíone (n. 548 a. C.), el fundador de la escuela ditirámbica ateniense. Era éste un habilísimo compositor y virtuoso de la cítara, y sus dotes le convirtieron en uno de los mejores maestros de coro. La leyenda dice que fue vencido en un concurso por Simónides, pero lo cierto es que Laso obtuvo una reputación muy sólida tanto en el terreno práctico como en el campo de la teoría. El término *harmonía*, en el sentido de «modo», se registra por primera vez en este maestro. Aristófanes, que, como sabemos, estaba muy atento a los asuntos musicales, alinea a Laso entre los innovadores, y es posible que su lectura dé a entender que éste era superior al citado Simónides—seguramente fue así—, pues cuando Filocleón responde a una mujer, dice:

Por Zeus, escúchame, a ver si digo algo sensato.
Laso y Simónides se presentan al mismo concurso;
y Laso dijo: «Poco me importa».[19]

Píndaro se autodenominaba el «mentor o portavoz de las Musas», y decía reconocer en su espíritu a un fiel confidente. Fue tanto el fervor que profesó a Apolo que, gracias a su nombradía como poeta, obtuvo favores en el santuario de Delfos. Transcurridos los siglos, en el alba medieval, san Jerónimo, al comentar los salmos bíblicos, señaló que eran tan armoniosos como los cantos de Píndaro. Todavía el metafísico John

[18] *Ibid.*, Nemea III.
[19] *Las avispas*, 1523-25.

Dryden (1631-1700) lo añoraba. Hölderlin sintió que era una llave de la libertad. Coleridge pensó que en su poesía el crepúsculo era el amanecer. W. B. Yeats lo creyó hijo del Sol y padre de la sombra.

En aquel mundo en el que la poesía era aceptada como una rectora moral no menos que un instrumento para adentrarse en el conocimiento, los poetas, como es de sentido, gozaban de una señalada autoridad, aunque es notorio que existía entre ellos, como hoy ocurre, una fuerte rivalidad. Así, pues, en condición de «rival» de Píndaro suele presentarse a Baquílides (505-450 a.C.), inferior en ingenio pero acaso no en profundidad. Cantó, al igual que aquél, las victorias olímpicas de Hierón de Siracusa y empleó los mismos recursos compositivos que Píndaro: en lo formal escribió epinicios, himnos, encomios, cantos procesionales de doncellas, llamados partenios, e hiporquemas, que eran asimismo canciones en las cuales la danza adquiría un papel primordial. Pero la Historia deparó a Baquílides un camino de gloria un tanto angosto, ensombrecido por la figura de su colosal contemporáneo. Es elocuente que Alciato en su Emblema CXXXIX, «Imparilitas», es decir, «La desigualdad», diga en pleno siglo XVI:

> Así como el halcón, volando muy alto, corta
> el aire sutil, mientras que el grajo, el ganso
> y el ánade pacen en el suelo; así el inmenso
> Píndaro canta por sobre los cielos,
> y Baquílides sólo sabe reptar por la tierra.[20]

Pero la poesía de Baquílides era poco conocida en tiempos de Alciato, y sus noticias escasísimas; llegó a los estudiosos a través de referencias y citas. El destino quiso, sin embargo, que a finales del XIX, gracias a una excavación llevada a

[20] *Emblemas...*, p. 181.

cabo por arqueólogos británicos, fueran descubiertos en una tumba egipcia dos rollos de papiro en los que se hallaban los ditirambos y epinicios que hoy conocemos de aquel poeta, que se calificó a sí mismo como «el ruiseñor de Ceos».

EL REGATEO DE DINERO: UNA CARRERA DE MULAS

De entre todas estas relevantes personalidades cabe referir, sin embargo, el caso particular que constituye Simónides (fl. h. 520 a. C.), que había nacido en la isla de Ceos y que recorrió Grecia con sus canciones y poemas. Tío de Baquílides, hoy se antoja como un notorio ejemplo de poeta que ganó el sustento mediante encargos que le hacían los acaudalados y los gobernantes, lo que le obligó a emprender continuados viajes, tal como sucedería a los bardos y juglares de la Edad Media. Una historia social de la música nos conduciría inevitablemente a su nombre como uno de los primeros modelos de artista itinerante dedicado a cumplir los servicios requeridos por sus eventuales señores. Esto fue razón de críticas, que le censuraban fingir defensas o alabanzas poéticas según el ideario de quien se las pedía. Pero esto ocurrirá también en otros campos, como el de la oratoria. Así, a Demóstenes se le reprochaba que, siendo joven, cobrara textos por encargo, y con ello se decía de manera recriminatoria que el discurso se decantaba hacia el lugar por el que llegaban tintineando las monedas.

Es notable que las críticas a Simónides vinieran acompañadas de las muchas anécdotas que de él se contaban, y que en su mayor parte hacen directa y maliciosa alusión al apego que se afirma tenía por el dinero. Su veracidad es tan incierta como lo es la literatura que trata caracteres biográficos. Se dice que al preguntársele si consideraba mejor ser sabio que rico, respondía que rico, «porque a los sabios se les ve mu-

chas veces pasando el tiempo a la puerta de los ricos».[21] Un nada despreciable grueso de sus peanes, epigramas fúnebres, escolios, trenos y epinicios—de los que se le considera el inventor—nacieron de esta necesidad de ganarse el pan, a veces de forma ocasional, otras de manera más continuada, coincidiendo con su presencia en las cortes de Tesalia, Atenas y Siracusa, para las que trabajó.

Aunque el antojadizo y chistoso Filípides, personaje de *Las nubes*, rehusara cantar una canción de Simónides por considerarlo un autor anticuado y de poco fuste, todavía en aquella época, la de Aristófanes, gozaba de una viva fama. Éste presenta la escena del siguiente modo:

ESTREPSÍADES: Pues bien, yo te contaré cuál fue el inicio de nuestra riña. Cuando estábamos de banquete, como sabéis, primero le animé a que cogiera la lira y cantara una canción de Simónides, la de Crío y cómo se peinaba. Pues a él le faltó tiempo para decir que eso de tañer la lira y cantar mientras se bebe, como si fuésemos mujeres moliendo cebada, es pura antigualla de tiempos pasados.

FILÍPIDES: ¿Y cómo no iba a machacarte y arrearte en ese mismo instante, después de invitarle a cantar? ¡Ni que el banquete fuese para las cigarras!

ESTREPSÍADES: Eso, eso mismo que dice ahora es lo que también decía dentro de casa, y afirmaba también que Simónides es un poeta mediocre. Y yo al principio, no sin esfuerzo, me estuve conteniendo como pude. Pero luego le pedí a ver si quería coger un ramo de mirto y recitarme algo de Esquilo. Y entonces dijo: «A Esquilo sí que lo pongo yo en un lugar de preferencia entre los poetas».[22]

[21] Aristóteles, *Retórica* II, 16.
[22] *Las nubes*, 1350-1365.

Simónides impartía lecciones, cantaba, filosofaba desde sus versos, hablaba a sus alumnos, alababa al Orfeo cantor. Glorificó a los caídos en las Termópilas, decía que la muerte también alcanza al que huye del combate, y sentenció que nuestro tiempo vivido es tan rápido como el fino aleteo de una mosca. Un famoso epigrama que se le atribuye, referido a los soldados yacentes, dice:

> Extranjero, anuncia a los lacedemonios
> que aquí yacemos, obedeciendo
> las órdenes que nos dieron.[23]

Un comentado y célebre episodio hace referencia a su proverbial memoria. Al parecer fue uno de sus rasgos más destacados, y precisamente por ello se le asigna la invención de un método mnemotécnico. Se conoce que durante su visita a los Escópadas de Tesalia cantó en un banquete encomiando a su patrón, pero dicha composición contenía unos pasajes de alabanza a los Dioscuros, Cástor y Pólux, que recibían culto en la enemiga Esparta. Extrañado, Escopas, que era su señor, anunció a Simónides que sólo le pagaría la mitad, y con ironía le sugirió que el resto lo aportaran los dioses aludidos, hijos de Zeus. Mientras sucedía la escena, se acercó un mensajero para anunciar la llegada de dos jóvenes que preguntaban por el poeta—supuestamente los mencionados Cástor y Pólux—, y Simónides salió al umbral para hablar con ellos. Al momento, la techumbre de la casa se derrumbó y todos los invitados murieron entre las ruinas. Dado que sus cuerpos quedaron irreconocibles, fue Simónides quien los identificó para entregarlos a sus familiares y disponer los funerales, pues éste recordaba, uno por uno, el lugar ocupado por cada comensal.

[23] *Antología de la poesía lírica griega*, p. 102.

Al narrar dicho pasaje, Quintiliano reflexiona en torno a un asunto: cómo la memoria se apoya en las localizaciones que «quedan impresas en el espíritu» (*iuvari memoriam signalis animo sedibus*). De este modo indica que cuando regresamos a un lugar no sólo lo reconocemos por sí mismo, sino que recordamos cuanto en él hicimos; a menudo vienen a nosotros los rostros de las personas que vimos, y más aun, «vuelven en silencio a nuestra mente los pensamientos allí habidos».[24]

Otro momento, y bien distinto, de la vida de Simónides se hizo proverbial en el pasado: invitado a escribir y cantar una oda triunfal destinada al vencedor de una carrera de carros tirados por mulas—Píndaro compuso una olímpica de esa misma naturaleza dirigida a Hagesias de Siracusa—, rechazó la oferta por considerar que esta competición era de baja estofa en comparación con la nobleza de los concursos ecuestres; sin embargo, en cuanto la suma de dinero ascendió, aceptó el encargo. Lo cuenta Aristóteles al hablar de los epítetos:

> Simónides, cuando le daba poco salario el que había logrado un triunfo con mulas, no quería hacer un poema, como si fuera cosa indigna de él hacer un poema dedicado a semiasnos, mas una vez que el triunfador le dio dinero bastante, escribió: «Yo os saludo, hijas de corceles de pies veloces», aunque no dejaran de ser tampoco hijas de asnos.[25]

¡Hijas de corceles de pies veloces!... A pesar de las leyendas e infundios contra Simónides, fue, en verdad, un poeta admirado durante la Antigüedad, defendido por Platón, quien tomó uno de sus poemas—precisamente el encomio dirigido a Escopas—para argumentar una digresión sobre la condición del hombre virtuoso. El diálogo lo protagonizan

[24] *Instituciones oratorias* XI, 2, 17.
[25] *Retórica* III, 2.

Sócrates y Protágoras, y éstos son algunos de los versos de Simónides que tomó Platón como ejemplo:

> Llegar a ser de verdad un hombre virtuoso,
> equilibrado, en proporción sus manos, pies y pensamiento,
> forjado sin tacha, es largo y duro empeño.
> ...
> ¡Sólo un dios puede tener tal privilegio!
> ...
> Con buena fortuna cualquier hombre es bueno,
> y malo es cuando todo se le torna en contra.
> Es común que sean mejores aquellos hombres
> a quienes los dioses dispensan sus favores.[26]

La alusión a esta «proporción» de la que habla Simónides parece querer trasladarnos a las ideas de la *proportio* humana que ya comentamos en su momento, esa que se refleja en los grabados de las obras de Hildegarda de Bingen, Agrippa von Nettesheim y tantos más. En cualquier caso, en el texto platónico se dice que la oda de Simónides «Es muy bella y está bien hecha».

POR INCIERTOS CAMINOS

Seguramente la suerte de Simónides, gracias a su categoría como poeta, fue más segura que la dispensada a los muchos músicos ambulantes que cruzaban las tierras griegas, con frecuencia considerados artistas de poco fuste, habituados a dormir al raso, que reunían a las gentes en las plazas para entretenerlas con sus habilidades. Es conocido que la figura

[26] *Protágoras, o los sofistas*, 338 d-347 c. En el libro platónico únicamente se incorporan los primeros versos, que hemos completado para su mejor comprensión.

del músico itinerante, la del trotamundos, fue tornándose más frecuente con el tiempo, y que a la caída del Imperio de Roma su expansión se desató.

De esta disolución imperial, y también de la influencia ejercida por los cantores de las regiones germánicas, surgió un nuevo tipo de músico viajero que se haría muy común ya durante la Alta Edad Media. No sería posible enumerar, por lo copiosas, sus apariciones en las crónicas o en la literatura, ni tampoco cifrar su representación en las iluminaciones y grabados. Su origen se halla en los *thymelici*, *histriones*, *mimi* y *saltatores* mencionados por san Isidoro en el siglo VII, aunque todos éstos, a su vez, tenían antecedentes en Grecia y Asia Menor. De los primeros, los *thymelici*, señala el autor de las *Etimologías* que eran denominados así por acompañar el canto al son de las liras o las cítaras desde la *orchestra*, en lo alto de la tribuna, «que era llamada *thymele*»; y de los histriones indica que vestían ropas femeninas, danzaban, representaban episodios legendarios y recibían tal denominación por ser en su origen actores traídos de Histria, o quizá «porque representaban comedias urdidas con diferentes historias, como si se les dijera *historiones*». A los mimos se les define como los «imitadores de las cosas humanas», mientras que de los *saltatores* se dice que eran en realidad los danzarines, término que procedía del árcade Salio, «a quien Eneas llevó consigo a Italia, y que fue el primero que enseñó a danzar a los jóvenes nobles romanos».[27]

Borges[28] vio en aquellos artistas andariegos la metáfora misma del viaje, el recuerdo de interminables geografías y épocas distintas y no menos lejanas, la superposición de tiempos ideales. Y así, comenta, el poema de la primitiva lírica germana titulado *Widsith*, cuya raíz acaso se hunda en el siglo VII, narra las andanzas de un *scop* o *escopa* que ha

[27] *Etimologías* XVIII, 47-50.
[28] *Literaturas germánicas medievales*, Madrid, 1980, pp. 22-23.

recorrido tan diferentes mundos como los de Atila y César, los de Ongentheow y Eormanric, los de Teodorico y Alewih. La leyenda, dice Borges, la de Widsith—su nombre significa, precisamente, 'largo viaje', y el de *scop* deriva de *scieppan*, 'crear'—es la que llevó a «convivir» a su ilusorio héroe con los gautas y los lapones, con los griegos y los sarracenos, los anglos y los godos, los persas, sirios e israelitas. Se trata, es cierto, de una magnificación o «símbolo de todos los *scops*», según el autor de *El Aleph*, pero acercarse a la realidad de lo que debía de ser la vida de los músicos depara la idea de un mundo inverosímil pero no por ello ficticio.



99. Auleta. Pintura etrusca. Tumba de los Leopardi, Tarquinia (h. 490 a. C.).

Protagonizaron periplos sin tregua ya durante la Antigüedad, ya fueran los dichos *thymelici* e *histriones* y más tarde los juglares, escopas, bardos, escaldos, trovadores o *Minnesinger*. Estaban el *spilman* y el *gleomon*, más humildes y propios de los pueblos y caminos germánicos, tal vez equivalentes de los hispánicos segrieres. Los escandinavos *thulir* recitaban largos poemas y se acompañaban con instrumentos en un ir y venir sin descanso. Deambulaban también los irlandeses *filid*, los *clerici vagantes* o goliardos, que desataban la ira eclesiástica por más que el pueblo se alegraba con sus picantes y ligeras canciones, como las que conforman los *Carmina Burana* (siglos XII y XIII), donde la exaltación de los placeres es la principal veta de esta colección hallada en la abadía de Benediktbeuren, en Baviera.

En una breve pero clara exposición Peter Dronke[29] describe la actividad a la que aquellos legendarios artistas se vieron sometidos, y cuenta que no era insólito que uno de estos músicos viajara desde el Rin al norte de Inglaterra, del mismo modo que a partir del siglo X se atestiguan actuaciones de juglares islandeses en Suecia, Dinamarca y Noruega. Dos siglos después, dice Dronke, se les encuentra en Kíev, y no resultaba sorprendente ver *ioculatores* bizantinos en la corte polaca.

Las noticias, por ejemplo, que refieren la actuación de músicos y cantores árabes en las cortes cristianas son abundantísimas, como lo son también las visitas de los trovadores a las mismas. Uno de ellos, Raimbaut de Vaqueiras (h. 1155-h. 1205), viajó de Provenza hasta Barcelona, recorrió una parte de Italia y conoció Bizancio y Tesalónica, del mismo modo que otro no menos famoso trovador como el aventurero Peire Vidal (siglo XII) visitó España, Italia, Hungría, Chipre y Palestina. La llegada de músicos extranjeros a la corte catalano-aragonesa de Joan I era continua, y lo propio puede decirse con relación a la del castellano Sancho IV. No suponían una excepción, sino la regla de lo acontecido, sobre todo a partir de la época carolingia.

Claro está que la vida de estos herederos de las Musas—y no menos la fortuna y fruto de su trabajo—era azarosa, por muchos motivos. Desde tiempos pretéritos estuvieron enfrentados a inciertas travesías y expuestos al habitual pillaje de los asaltantes. Eso, por supuesto, también valía para los cantores, auletas y citaristas de la Antigüedad. Cuenta Annie Bélis[30] que los virtuosos eran un objetivo común de

[29] *The medieval lyric*, Londres, 1968; trad. cast., *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, 1978, pp. 21-23. Véase también el libro clásico de R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1942 (7.ª edición, 1975).

[30] *Les musiciens dans l'Antiquité*, París, 1999; véanse los apartados «Les musiciens itinérants» y «Les voyages des virtuoses», pp. 61-66 y 113-121, respectivamente.

los maleantes, puesto que aquéllos llevaban consigo valiosos instrumentos musicales, finos vestidos y, como es lógico, el monto de las ganancias obtenidas en sus actuaciones.

Esta autora recuerda oportunamente a Arión de Metimna, cuya leyenda se propagó grandemente por todo el mundo griego. El poeta y músico de Lesbos, mencionado en otro capítulo, había pedido permiso a Periandro, tirano de Corinto, para recorrer la Magna Grecia en busca de actuaciones que le proporcionaran sustanciosas ganancias. Así lo hizo. Sin embargo, cuando decidió regresar a la patria corintia embarcó hacia el peligro: los marineros y esclavos de la nave tramaron asesinarlo para desposeerlo de sus bienes. Cuando dormía a merced del oleaje, Apolo se le apareció en sueños y le previno del lance. Al verse atacado, en efecto, por aquellos hombres, les rogó la misericordia de poder entonar un canto antes de que le dieran muerte, a lo cual accedieron.

Pero mientras cantaba y tañía la cítara se ciñeron a la embarcación unos delfines que habían llegado hasta allí atraídos por la maravillosa voz. Aprovechando la presencia de estos cetáceos favoritos de Apolo, Arión se arrojó al mar, uno de ellos lo recogió y, montándolo en su lomo, lo condujo a Corinto, y así fue salvado entre las olas con la cítara en la mano y, victorioso ante el destino, fue eternizado en los poemas, en la pintura de Andrea Mantegna (1431-1506), en las estatuas que ya en la Antigüedad se erigieron en su honor:

> Periandro hizo levantar esta estatua de Arión
> y del delfín que surcó el mar corriendo
> al mismo tiempo que aquél se moría.
> La inscripción dice sobre Arión lo siguiente:
> «los hombres me mataron, me salvaron los peces».[31]

[31] Este epigrama es obra de Bianor, un autor de muy incierta datación, acaso del siglo I d. C., en *Antología Palatina* II, 308.

¿No recuerda el de Arión aquel pasaje homérico en que el aedo elegido por Agamenón padeció las malas artes de Egisto? El jefe átrida había encargado al cantor que cuidara de Clitemnestra y que procurara el cumplimiento de una vida edificante, tal como era costumbre entre los héroes al emprender sus largas campañas y viajes; pero Egisto mentía a la esposa de Agamenón para hacerse con ella: quería entregar al cantor ¡a las aves rapaces!

> Al principio rehusó cometer Clitemnestra divina
> esta acción, porque nobles eran al cabo sus sentimientos,
> y un aedo seguíala, a quien, al partir para Troya,
> el Átrida encargó que velase a su lado por ella.
> Sin embargo, el destino divino su yugo le puso.
> Él entonces llevóse al aedo a una isla desierta
> para allí abandonarlo a merced de las aves rapaces.[32]

Las distancias que recorrían los músicos eran respetables, y más teniendo en cuenta los medios de los que disponían. Se podría hablar de auténticas giras, como las del conocido caso del citarista ateniense Estratónico (fl. 370-350 a. C.), a quien se le encuentra, a lo largo de un período no muy dilatado, en tan distintos lugares como Olimpia, Corinto, Epiro, pueblos y ciudades de Beocia y de Tesalia. Se tuvo noticia suya en Cardia, situada al sur de Quersoneso, y también en Heraclea del Ponto y Rodas, y todavía en regiones más apartadas de Asia Menor, entre ellas Éfeso y Mileto. En Chipre se sugiere que acabó su andadura, donde al parecer fue obligado a tomar veneno por orden de Nicocles, el rey chipriota, porque había hecho burla de sus hijos.

Estratónico era, ciertamente, una celebridad, y son varias las páginas que Ateneo de Náucratis[33] dedica a las muchas

[32] *Odisea* III, 265-271.

[33] *El banquete de los eruditos* VIII 348 d-352 d.

anécdotas que, agudo e irónico, protagonizó. Su humor era proverbial. Ante un mal auleta que se disponía a tocar en un sacrificio, le dijo: «Guarda religioso silencio», y en una ocasión se emborrachó para poder soportar a un bochornoso arpista que quiso agasajarlo con su arte. Se dice que cada noche, al acostarse, pedía a su esclavo que le sirviera de beber, «no porque esté sediento, decía, sino para no tener sed», y al ser preguntado por qué recorría la Hélade, respondió que para sacar provecho de la falta de sentido musical de los helenos. Y juzgando a un citaredo de poco oficio, señaló que le fue concedido «tocar mal la cítara, mas se le había denegado cantar bien». Tenía en su escuela nueve estatuas de las Musas y una de Apolo. A ella acudían únicamente dos alumnos, y cuando alguien le preguntó cuántos discípulos tenía: «Gracias a los dioses, doce», contestó.

Las malas condiciones de los transportes, las enfermedades, el rigor climático y la aspereza orográfica acrecentaban el peligro, y así Bélis menciona diversos cantantes, tañedores de lira y de aulós de gran fama, entre ellos Seíkilos, Epitykíanos y Eufèmos, que perecieron durante el itinerario, como precedentes de aquel nombrado trovador de mediados del siglo XII, Jaufré Rudel, que, «enamorado de oídas» de la bella Melisenda, princesa de Trípoli—a quien jamás había visto sino en su imaginación, espoleada por los comentarios de los peregrinos que de allí venían—, emprendió viaje hacia aquel lugar, enfermó en la nave y murió al encuentro con la muchacha.

Nadie tenía la potestad de escapar a las contingencias. Y eso que los más distinguidos, como es de sentido común, se desplazaban en circunstancias mejores al tener un cometido profesional digno y a menudo bien remunerado: certámenes, juegos públicos, participación en las actividades de los templos, audiciones en las casas señoriales, intervenciones en la corte, todo servía para hacer bueno el ejemplo de Simónides.

LESBOS

Frente a Eólide, cerca de las costas de Asia Menor, emerge la isla de Lesbos. Tallado por llambrias escarpadas, el litoral se hace más apacible en las abundantes y breves playas, poco acostumbradas a los fuertes reflujos. Allí, la migración griega de los eolios dio pie a una distinguida cultura, lo que explica la floración de las artes dada en ciudades como Mitilene, Metimna y Ereso. Se diría que en aquel lugar la música y la poesía destilaron algunos de los mejores frutos del árbol griego. El refinamiento oriental, que participó también en la caracterización cultural del lugar, vino a enriquecer en mucho aquella cuna de poetas y músicos de cuya inspiración surgió la primera lírica monódica.

Allí, a aquella isla, se había desterrado Lesbo, el hijo de Lapites, obedeciendo a un oráculo. Sin embargo, este nombre insular no nos remite únicamente a un anecdótico emplazamiento del mar Egeo al que llegó el cadáver del desventurado Orfeo, sino a la tierra que vio nacer a la poetisa Safo (fl. 600 a. C.), cuya memoria, para maravilla de Aristóteles, se honraba «pese a tratarse de una mujer». Lo asevera en su *Retórica*.

Cantaba y tocaba el bárbitos con extremado talento, y parece que instruía a las jóvenes en la preparación del matrimonio, además de enseñarles el arte de la recitación, el canto y la poesía. Es lógico suponer que los epitalamios por ella escritos estuvieran destinados a esta actividad. No sabemos qué suerte de vínculo mantuvo con ellas, pero es ilusoria la opinión que la revela como sacerdotisa de Afrodita, las Musas o las Cárites, encerrada en una especie de retirado santuario y dedicada a la celebración de rituales iniciáticos. Es posible que Safo hubiera constituido, ciertamente, un coro lírico con aquéllas, y que junto a la actividad musical—que comprendía también la danza—el grupo de doncellas, pertenecientes todas a la aristocracia lésbica y jónica, contara con

una implicación religiosa, acaso elevada a los ritos en honor de Ártemis. La malquerencia de Anacreonte de Teos (fl. h. 530 a. C.) dio pie a que las generaciones posteriores hicieran burla de su supuesta homosexualidad.

No puede precisarse qué clase de trato ni ascendencia de tipo religioso y moral tuvo Safo sobre los círculos femeninos de la isla, en especial el surgido en su natal Mitilene, un centro del que nació una poesía erótica y melancólica, de fuerza y sensibilidad inéditas hasta entonces, donde la mujer no resultaba, como tantas veces, un objeto pasivo. Safo tuvo una hija del acomodado Cércilas llamada Cleis, aunque la leyenda señala que amó a un barquero que tenía por nombre Feón, y que al no ser correspondida se arrojó desde el acantilado de Léucade.

Parece que Anágora de Mileto, Eunica de Salamina y Góngila de Colofón, «que pulsa ya su lira», como dice Safo en un poema, eran discípulas suyas, mientras que Atis, Mégara y Telesipa fueron personas amigas y cercanas. Porfirio se refirió a ella como «masculina Safo», y Séneca llegó a darle el trato de mujer pública. Pero es verdad que Antípatro Sidonio (fl. h. 120 a. C.) la ensalzó con bellos epigramas, al igual que hiciera Dioscórides en el siglo III a. C., o más tarde, en el siglo I d. C., Antípatro de Tesalónica, que la concibió como el equivalente femenino de Homero. Un liberto de Cicerón llamado Tulio Laurea, acaso conmovido ante el monumento que se había levantado en Lesbos en honor de la poetisa, escribió:

Si pasas, extranjero, junto a la tumba eolia, nunca digas
que yo, de Mitilene, la cantora, yazgo muerta.
Este trabajo de los hombres, las obras de los mortales
como esta tumba, corren prestos al olvido.
Mas por la gracia de las Musas, que a cada una
en mis nueve libros dediqué una flor,
sabrás que yo evité las tinieblas de Hades,

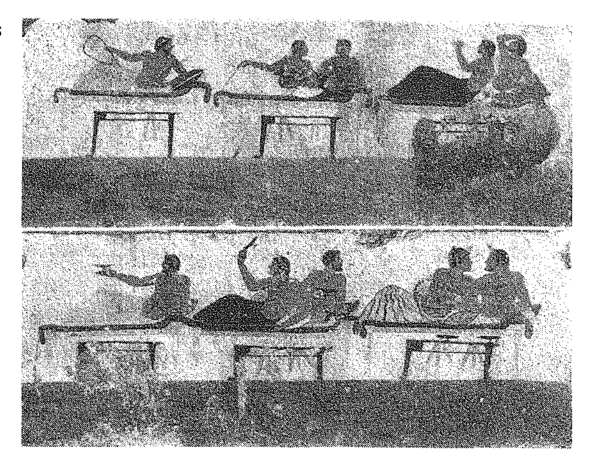
y que no habrá un destello de sol
que no pronuncie la fama de Safo, la poetisa.[34]

En torno a mediados del siglo VII a. C. la actividad musical en Lesbos fue tan destacada que sus ecos trascendieron aquellos límites. Allí habían nacido Arión de Metimna y Periclito, a los que debe unirse la figura del ya conocido Terpandro. Todos ellos hicieron posible un arte cuya forma se vio llamativamente enriquecida por los elementos propios de la cultura musical lidia, tanta era la proximidad geográfica. Ciertamente, Lesbos fue considerado un filón de innovaciones. Aristóxeno atribuyó la invención de la *harmonía* mixolidia a Safo—«de quien la tomaron los poetas trágicos»—,[35] un modo muy fomentado en Asia Menor, y es de destacar que algunos de los instrumentos más utilizados entonces—muy marcados morfológicamente por los ejemplares asiáticos—se consideraron creación lésbica.

Es el caso del bárbitos, una lira grave que se decía había sido obra de Safo, con justicia llamada «la décima Musa». Que el bárbitos poseyó un registro más grave que la lira es fácilmente deducible a través de la iconografía, pero también los textos ayudan a entender que estos modelos, pertenecientes a la misma familia instrumental, se tocaban a menudo en conjunto, complementándose en la extensión del ámbito sonoro. Un epigramista como Antípatro de Tesalónica, en alusión a las obras escultóricas de artistas de finales del siglo VI a. C. como Aristocles, Ageladas y Canaco, escribe:

Las Musas que estamos aquí alzadas
formamos un conjunto de tres:
una sostiene entre las manos el aulós,
otra el bárbitos, y la tercera toca la lira.

[34] *Antología Palatina*, 7, 17.
[35] *Pseudo Plutarco*, 1136 d.



100. Músicos de *bárbiton*. Tumba de los bañistas, Paestum.

La de Aristocles sostiene la lira,
la de Ageladas el bárbitos,
la de Canaco la caña musical.
Una es la guía del género diatónico,
otra lleva la del melodioso cromático,
y la tercera ha dado vida al sutil enharmónico.[36]

Las alusiones en los textos a una «lira asiática» son muy comunes. En el Pseudo Plutarco se cuenta que una especie de lira adquirió una forma definitiva en tiempos de Cepión, alumno de Terpandro, que fue llamada «asiática por haberla usado los citaredos de Lesbos, que vivían cerca de Asia».[37] Se trata, efectivamente, del instrumento que tañían Safo y Alceo (fl. h. 600 a. C.), el otro gran poeta y músico de Lesbos, que describió a la Musa de Mitilene «con sonrisa de miel». El bárbitos,[38] asociado al culto de Dioniso, se distinguía por sus brazos marcadamente divergentes, mucho más largos que

[36] *Antología Palatina* II, 166.
[37] Pseudo Plutarco, 1133 a.
[38] Se le encuentra con diversas grafías: *báromos*, *bármos*, *barýmiton*, *bárbiton*, siendo esta última la más frecuente entre los latinos.

los propios de la lira común. Era habitual que estuviera encordado con siete cuerdas, por más que la iconografía presente algunos ejemplares eneacordes. Dichos brazos estaban unidos por un travesaño que confería al cuerpo instrumental una forma curvilínea. La caja armónica, construida con un caparazón de tortuga como en el caso de la lira, era pequeña en proporción al esbelto cuerpo. En la Pinacoteca de Múnich se guarda un vaso en el que precisamente se representa a Safo tocando el bárbitos, un cordófono que Píndaro creyó invención de Terpandro.

Más que su creación, parece que fue su uso y florecimiento los que tuvieron lugar en los ambientes musicales avivados por Safo y Alceo, y es seguro que contó con un carácter estrictamente profesional habida cuenta de la dificultad de su toque. Por esta razón Aristóteles lo desaconsejó en la enseñanza, y comoquiera que su naturaleza correspondía a la de un elemento netamente técnico «debe contribuir tan sólo al placer de los que lo oyen tocar».[39] Sus posibilidades musicales hicieron que perdurara durante muchos siglos, de modo que llegó a convertirse en un instrumento ampliamente conocido entre los latinos. Horacio dirá:

> Hasta hace bien poco
> con las muchachas la vida me ha compensado,
> su milicia he abordado no sin gloria.
> Ahora mis armas y mi *bárbiton*,
> cumplido su servicio en el combate,
> las acogerá esta pared que resguarda
> el costado izquierdo de la marina Venus.[40]

Es notorio que otros instrumentos, siempre de cuerda, fueran atribuidos al ingenio sáfico; tal es el caso del llamado pektís,

[39] *Política* V, 6.
[40] *Odas* III, 26, 1-6.

un tipo de pequeña arpa angular de probable origen lidio, que citan tanto Safo como el pugnaz Alceo y Píndaro. Se la ha identificado con el ejemplar que se dibuja en un vaso (h. 440 a. C.) conservado en el Museo Británico, y su configuración es la de un ángulo en *L* sobre el que se tienden en diagonal quince cuerdas. Es verosímil que acompañara el canto en la región aguda respecto del bárbitos. Ateneo de Náucratis[41] lo menciona con frecuencia y, siguiendo a Aristóxeno, da como creador suyo a Terpandro, mientras que Aristóteles[42] lo aconseja entre los instrumentos cordófonos para la mejor instrucción musical.

Ateneo dice también que Safo se acompañaba con la *mágadis*, un instrumento cuya primera noticia nos la transmite Alcmán de Esparta. Muchos autores han identificado este término de mágadis con algún tipo de arpa, y en ocasiones se la ha tomado incluso como un equivalente de pektís, pero es muy posible que lo referido por Andrew Barker[43] sea cierto, en el sentido de que el vocablo estuviese relacionado con una práctica musical y no tanto con un cordófono específico: *magadízein*, indica este autor, era un verbo utilizado para referirse a la ejecución del canto o de una melodía instrumental con un acompañamiento octavado, tal como se deduce, por ejemplo, del comentario de Ateneo de Náucratis[44] a unos versos de Diógenes, en los cuales unas muchachas tocando unas arpas de distinto registro, a saber, el *trígonos* y el más agudo pektís, se responden a la octava.

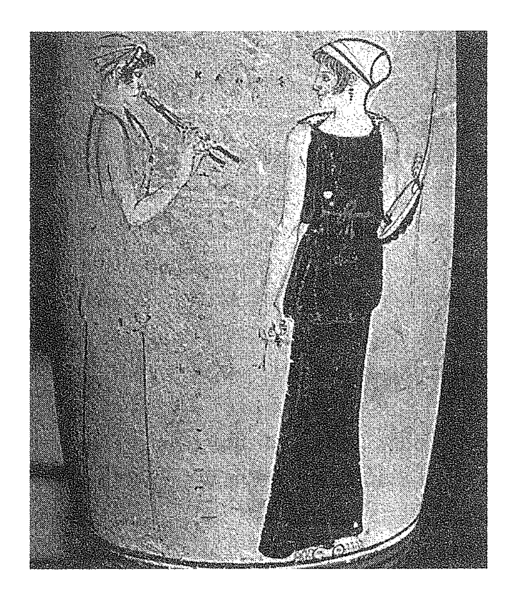
Desde la sugerencia de la poesía de Safo hasta la belicosidad y escarpadura de Alceo, desde el amanecer en el que cantó Terpandro hasta llegar a las creaciones del legendario

41 *El banquete de los eruditos* XIII, 635 e.

42 *Política* VI, 6.

43 «Che cos' era la "màgadis"?», en B. Gentili y R. Pretagostini, *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988, pp. 96-107.

44 *Banquete...* XIII, 636 a-b.



101. Tañedora de aulós y arpista. Vaso griego (siglo V a. C.).

Arión de Metimna en el ditirambo, Lesbos ofreció un mundo poética y musicalmente pleno, valioso, que abrió caminos a un distinto quehacer de la mousiké. Además de esta circunstancia, no es menor la importancia de una presencia tan dominante como la de Safo, ya que tras su estela, profunda y desde luego dilatada, florecieron compositoras y poetisas de relevancia que no se circunscribieron únicamente a la tierra que dio sepultura a Orfeo. Mirtis (n. a mediados del siglo VI a. C.), Erina de Telos (siglo IV a. C.), Ánite de Tegea (siglo III a. C.), Corina de Tanagra, Práxila, Cleobulina de Rodas (siglo V a. C.) o su contemporánea Telésila, son testimonios de una poesía lírica escrita y cantada por mujeres que obtuvo un lugar preeminente.

De esta última, relata Plutarco que arengó a las muchachas argivas para que se decidieran a tomar las armas contra Cleómenes, y las enardeció con tanto ceño y convicción, que el rey espartano cayó derrotado en la lucha. Se cuenta de ella que era admirada de todos por la inspiración de su poesía, y se

daba por sentado que sus inicios líricos estaban relacionados con los dioses. Se contaba que visitó el templo para consultar el devenir de su precaria salud, ya que Telésila era de natural enfermiza, y «al decirle el oráculo que cuidara a las Musas, obedeció al dios, y se dedicó a la poesía y a la música».[45] Las divinidades fueron, pues, quienes le dictaron el camino de la salvación.

La floración de mujeres dedicadas a la música, desde la muy antigua auleta y poetisa Caríxena citada por Aristófanes,[46] sin olvidar a Polignota de Tebas ni a la legendaria trompetista Aglais de Alejandría, tiende un arco en el que las mujeres aparecen como una parte no menos importante que activa en el ámbito de la primitiva historia musical. Bélis ha hecho un sugerente seguimiento de esta realidad llena de cantantes y tañedoras, a menudo envueltas en un ambiente o situación singular, como ocurre con Hedea de Trallas, a quien la estudiosa califica de «niña prodigio». Y así debió de ser en verdad, pues se conoce que hacia el año 45 a. C. ganó, siendo muy joven, un concurso de citaredas en Atenas, de igual modo que resultó vencedora en las carreras de carros y en diversas pruebas atléticas celebradas en Nemea e Istmo. Su hermana Trifosa ganó en dos ocasiones en los juegos píticos de Delfos, donde también mereció la victoria su otra hermana, Dionisia.[47]

LA ORATORIA Y LA CÍTARA

La oratoria no podía hallar su plena naturaleza sin el arte musical. El ritmo, el metro, la melodía, constituían el más

45 *Virtudes de mujeres*, 245 c-d.

46 *La asamblea de las mujeres*, 938-939.

47 «Femmes musicienes», en *Les musiciens dans l'Antiquité*, pp. 37-60.

seguro andamiaje del discurso. Por eso Marco Fabio Quintiliano (n. h. 35 d. C.) conjeturó en las *Instituciones oratorias* que Arquitas y Aristóxeno vieron en la música una parte importante de la gramática, y que su utilidad al orador resultaba máxima: éste, decía, tiene «números musicales» en su voz y en el movimiento del cuerpo, por lo que la inflexión vocal, el ademán y el orden de las palabras deben conformar una perfecta rueda para la mejor elocuencia. Conviene aceptar, señala de nuevo Quintiliano, lo enunciado por Aristóxeno en el sentido de que la voz tiene que discurrir por los caminos del número (ritmo) y lo que él llamó «melodía métrica» (*mélos*).

Este capítulo, por supuesto, nos conduce a una de las personalidades más conspicuas del arte oratorio, la de Demóstenes (384-322 a. C.). Sabemos que este crítico de Filipo II de Macedonia tuvo una intensa actividad pública que le llevó a asumir la responsabilidad de corego, es decir, a tener la potestad de contratar y patrocinar los coros que cantaban en las distintas fiestas, ya fueran las Targelias, las Parteneas, las Leneas o las Grandes Dionisias. A estas últimas destinó puntualmente su esfuerzo. Es de notar que quienes se hacían con los costos de dichas agrupaciones para cumplir la coregía o liturgia de las citadas festividades debían pagar incluso el vestuario de los miembros corales y, por supuesto, los emolumentos de los músicos que acompañaban el canto.

La condición de corego, que se reservaba a los ciudadanos nobles o a los más relevantes y acaudalados —como los danzarines salios en Roma, de los que Marco Aurelio formó parte—, obligaba a frecuentar y conocer con un cierto rigor los círculos musicales, de modo que el contacto con todo tipo de cantantes, instrumentistas y danzarines era algo ciertamente común. El caso del autor de las *Filípicas* no era aislado. Son continuas las noticias de esta relación entre la sociedad escogida y la música. Comoquiera que las familias notables introducían a sus jóvenes miembros en el estudio

de la mousiké, resulta normal el vínculo y afinidad de los mandatarios con este arte.

Se tiene conocimiento de que el celebrado *bátalos* contó, al menos en una ocasión, la de las Grandes Dionisias de 351-350 a. C., con el auleta Teléfano el Megárico. Es notable y paradójico que Demóstenes, el maestro de la oratoria, fuera apodado bátalos, 'tartamudo'. Además de este inconveniente, se dice que en sus inicios como orador causó una pobre impresión porque no podía pronunciar la erre. Vistos estos problemas, pensó toda clase de artificios para subsanarlos y acudió a la constancia y al ingenio: es muy conocida la anécdota según la cual se ponía piedrecillas en la boca para aprender a articular mejor y conseguir una clara elocución, y de este modo adecuar el discurso.

Quintiliano decía que para llegar a tener un dominio de la pronunciación «sólo con la música se puede aprender», ya que «si el orador debe cuidar de la voz, ¿qué cosa hay tan propia de la música»? Y señalaba que «tampoco puede ser perfecta la gramática sin la música» (*Tum neque citra musicen grammatice potest esse perfecta*), pues ésta «debe hablar de los metros y de los ritmos. [48] En la buena dicción se apoya también la «decencia y compostura del cuerpo», lo cual conforma la actitud. El artífice de las *Instituciones* dejó dicho con discernimiento que la música no hace al orador, pero lo mejora, y fue todavía más lejos al manifestar que sin la ciencia musical «la oratoria no puede ser consumada», pues su caudal, con la ausencia del armónico sonido, no logrará la plena convicción entre los oyentes. No son menos instructivas las palabras y reflexiones de Aulo Gelio[49] a este respecto.

48 *Instituciones oratorias* I, 4, 4.

49 *Noches áticas* XIII; véase el cap. 21, cuyo enunciado reza: «Los escritores más prestigiosos tuvieron más en cuenta la agradable sonoridad de las sílabas y de la palabra—lo que los griegos denominan *eufonía*—que las reglas y normas establecidas por los gramáticos».

Se afirma que el romano Cayo Sempronio Graco (m. 121 a. C.) contrataba a un flautista para que le acompañara a la hora de pronunciar un discurso. Éste tocaba la *fistula*—una especie de flauta dulce—cuando el mandatario hablaba en el foro, y se colocaba cerca de él, según se dice, para ayudarle a mantener la fuerza y tensión de las palabras, o para moderarlas si convenía. Este recurso estaba pensado sobre todo para influir en el público, conmoverlo y hacer que lo pronunciado obtuviera el mayor grado de persuasión.

Aunque Cicerón dio por buena esta versión, Gelio la refuta diciendo que no es cierto que el flautista se situara detrás de Graco subrayando los gestos y la voz de éste. ¿Había algo más ridículo?, se pregunta. Ello le habría convertido en una especie de mimo, así que el autor de *Noches áticas* confirió mayor crédito a quienes aseguraban que el intérprete se ocultaba entre la audiencia y emitía un sonido grave, casi imperceptible, «para reprimir y apaciguar el ímpetu y el acaloramiento de su voz».[50] Esta costumbre de Graco fue asimismo evocada por Quintiliano, que le consideró «el más excelente orador de su época», y a quien decía que acostumbraba asistir un músico «por detrás para apuntarle los tonos de la voz». Lo cuenta así:

> Y bien, ¿no deberá el orador tener, sobre todo, cuidado de su voz? ¿Qué cosa hay tan propia de la música? Pero no vamos a anticipar esta parte: contentémonos por ahora con un solo ejemplo de Graco, el más excelente orador de su época, a quien mientras estaba perorando en la Asamblea del Pueblo asistía por detrás un músico con una flautilla (*musicus fistula*), que llaman *tonárion*, y le daba las notas a las que debía acomodarse. Este cuidado tenía en medio de los más turbulentos debates oratorios tanto cuanto llenaba de pánico a los optimates como cuando ya tenía que sentir miedo por sí mismo.[51]

[50] *Ibib.* I, 11, 10-14.
[51] *Instituciones...* I, 10, 27-28.

Entre los antiguos, ciertamente, fue extraordinaria la importancia de los mecanismos musicales aplicados a la oratoria. Los consejos que Cicerón extiende sobre el ritmo resultan de una sorprendente precisión y riqueza, pues en el ritmo o *numerus*, que los griegos llaman *rythmós*, dice, se encierra la fuerza que persuade al oyente, y es lo que le incita a hacer suyo el discurso. El dactílico de los hexámetros es el más apropiado para el tono grandilocuente, y el yámbico el idóneo para señalar naturalidad, mientras que Éforo, a quien menciona Cicerón, buscaba el peán y el dáctilo debido a la brevedad y rapidez de las sílabas: las palabras, según él, fluyen más adecuadamente, y no así con el espondeo y el tribraquio, que por tener sílabas largas y cortas «en poca armonía» se incurre en la desproporción.

Desde luego, más allá de la poesía, pocos ejemplos estrechan tanto el lazo entre el lenguaje y la música como sucede en la oratoria. Apasiona contemplar cómo el arte de los sonidos se moldeaba sobre la andadura y fluctuación de las palabras. Por ello Cicerón observó que algunos versos, de no estar acompañados por un instrumento —una tibia, dice—, son en todo semejantes a la prosa, y que si se les priva de la música en nada se acercan a la poesía:

> Y esto ocurre sobre todo en los poetas a los que los griegos llaman líricos, incluso en los mejores, a los que, si les quitas la música, no les queda casi nada más que la pura prosa.[52]

De este modo, comenta que la voz variará de altura con el fin de adecuarse a la expresión y «recorrerá toda la escala de los sonidos». Los cambios de voz «son tantos como los cambios en los sentimientos», los cuales, afirma, cosa importante, son «especialmente provocados por la voz». Se mostró admirador de Craso, y de Demóstenes ensalzó su magisterio, aunque

[52] *El orador* III, 184.

alabara por encima de todos a Isócrates. Esquines, al parecer, tenía una voz clara, y cuenta el autor de los *Debates en Túsculo* que nunca se escribió con mayor penetración acerca de la oratoria y la música como en las páginas de Aristóteles y Teofrasto. Hay mucho de verdad en esta sentencia: «Y es que el oído, o la mente, advertida por el oído, contiene en sí misma una especie de medida natural de todos los sonidos».[53] Sin la música, sin el ritmo, sin los cambios de altura, sin los efectivos saltos interválicos, las palabras y las ideas «agradarían menos», la prosa no tendría soltura ni amplitud, no manaría naturalmente, su ritmo no conservaría una autonomía propia, lo que la hace independiente de los golpes de los tañedores de tibia.

¿A qué «golpes» se refiere Cicerón? Es posible que aluda a los tiempos que escanden el compás, aunque también es posible que esté hablando de la marca que los músicos hacían con el *scabellum*, que los griegos conocieron como *kroúpalon*.[54] Era una especie de sandalia cuya suela de madera llevaba una chasca, que se abría o cerraba al levantar o al bajar el pie, con lo que se conseguía marcar el ritmo con claridad. Los auletas de Grecia y *tibicines* de Roma solían usarla en especial en la tragedia, sobre todo en las danzas, y su evocación todavía la encontramos en algunas xilografías y obras pictóricas del Renacimiento que recrean el mundo ideal de la Antigüedad. Un tardío grabado que aparece en el *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori* (1722) de Filippo Bonanni incluye este testigo del pasado.

La compostura del que habla, el gesto moderado, el movimiento del cuerpo, de las manos, la inclinación de la cabeza, la inflexión de la voz, ¿no están regidos por una pauta musical? Estaba convencido Quintiliano de que el arte de

[53] *Ibid.* III, 177-178.

[54] En Grecia también fue común el término *kroúpezion*, y a quien lo utilizaba se le llamaba *podopsóphos*.

Orfeo era esencialmente comunicación, al igual que la palabra, y que por ello la música «y el conocimiento de las cosas divinas andaban pareados», con lo cual se explica que los auditorios reaccionen de un modo u otro con arreglo al tono de lo expresado. Y para dar a entender la fuerza de la música cuenta la anécdota[55] en que un *tibicen* tocó una melodía frigia «a uno que estaba haciendo un sacrificio», y, tanto le alteró, que éste fue preso de la locura y corrió a lanzarse por un derrumbadero, de modo que a dicho músico de tibia se le acusaba «por haber sido causa de la muerte».

Sí, elegancia gestual y sobriedad de formas eran cualidades sumamente valiosas en el código de la oratoria, razón por la cual, recuerda Aulo Gelio,[56] el orador Quinto Hortensio, oponente y amigo de Cicerón, fue llamado burlescamente «Dionisa la bailarina» porque movía las manos de manera exagerada, como haría cualquier «vulgar actor».

EL ESTADO Y LA MÚSICA

Conocer la música, cultivarla, denotaba una distinción del espíritu, una nobleza del saber, la insignia de la libertad. Esta galanura volverá a resplandecer de manera pronunciada durante el Renacimiento, tanto entre los nobles como entre los artistas, escritores y humanistas. Es lógico pensar que las figuras señeras del pasado, las primordiales, fueran a menudo retratadas con un atributo musical que proporcionaba una aureola de omnisciencia. ¿Qué reflejan, si no, los pinceles del Guercino (1591-1666) en el *David*, o los de Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1668), «il Grechetto», con su *Diógenes*, y no menos el *Homero* de Pier Francesco Mola

[55] I, 10, 33.
[56] *Noches áticas* I, 5, 1-2.

(1612-1666)? ¿Por qué tantos mandatarios son inmortalizados con un instrumento de música en sus manos?

A lo largo de toda la Antigüedad el estudio de esta disciplina se consideró, por supuesto, una gracia personal que con el tiempo se extendió más allá del mundo de los filósofos y los aedos. También los políticos y hombres de Estado tuvieron en este arte una marca de finura, de manera que desatenderlo se tenía por un rasgo de hosquedad, como es el caso de Jerjes o a Anteas (h. 340 a. C.), un rey que decía estimar más el relincho de su caballo que escuchar a Ismenias, uno de los auletas más famosos de su tiempo. Lo cuenta Plutarco en *La fortuna o la virtud de Alejandro*, y no esconde su desprecio hacia aquel monarca al afirmar que «su alma se hospedaba en las cuadras».[57]

Ese mismo escritor, como veremos, imputa igual desdoro a Filipo, padre de Alejandro, cuya actitud contrastaba con que la que antaño había tenido el también macedonio Arquelao (413-399 a. C.), que atrajo a los mejores artistas a su corte: Timoteo de Mileto entre los músicos, Zeuxis entre los pintores, Eurípides entre los trágicos. El hecho de que el rey Numa hubiera recibido instrucción musical es prueba, en palabras de Quintiliano,[58] de que aun a aquellos primeros hombres «que parecen rudos y entregados a la guerra» no les faltó el cultivo de la música. Un proverbio de los griegos le sirve para cerrar el párrafo: «Alejados de Musas y de Gracias están los incultos» (*indoctos a Musis atque Gratis abesse*).

La reputación que esta disciplina había adquirido, incluso como bálsamo para situaciones complejas, contribuyó a que los grandes de la política y la milicia la tuvieran por un arte privilegiado. El uso metafórico de la música o de un instrumento musical como herramienta que conjunta y dispone adecuadamente los elementos del poder y el Estado

[57] II, 334 b.
[58] *Instituciones...* I, 10, 21.

llegó, ciertamente, hasta bien entrados los siglos XVI y XVII y, como vemos, tiene en la Antigüedad su raíz. Un fragmento del *Wen-tzu*, cuyas primeras noticias proceden del historiador Ssu-ma Ch'ien (h. 145-90 a. C.), es altamente descriptivo al respecto:

Los Cinco señores tomaron diferentes senderos, aunque su virtud cubría la Tierra; los Tres Reyes hicieron diferentes cosas, pero su fama perduró en el mundo. Esto es así porque cambiaron conforme a su época. Lo hacían como un maestro de música que afina un instrumento de cuerda, tensando más o menos la clavija de afinar, de manera que todas las notas suenen bien.

Del mismo modo, quienes comprenden el sentido de la música son capaces de componer melodías; quienes poseen los fundamentos del gobierno en el centro y conocen el uso de las líneas directrices pueden gobernar al pueblo.[59]

Desde Mazzarino a Saavedra Fajardo, por no mencionar a Thomas Browne y muchos otros moralistas, este recurso retórico sirvió para expresar el funcionamiento del buen gobierno. Es explícito Alciato cuando al tratar «Las Alianzas» (*Foedera*) en el Emblema X, tomando a un laúd como objeto de armonización, dice:

Es difícil, salvo para el hombre docto, tocar tantas cuerdas, y si una sola cuerda no estuviera bien templada o se rompiera, lo cual es fácil, se arruina toda la gracia del instrumento y el excelentísimo canto resulta deforme. Así ocurre cuando se alían los próceres de Italia: no hay nada que temer si hay concordia y te quieren, pero si alguno se separa, como vemos a menudo, toda aquella armonía viene a quedar en nada (*in nihilum illa omnis solvitur harmonia*).[60]

59 *Wen-tzu*, 173.
60 *Emblemas...*, p. 40.

Muchos siglos antes, apenas iniciados los primeros tiempos del cristianismo, un autor como Arístides Quintiliano reconocía que cuando el Estado «no estaba sólidamente establecido en ningún sitio», la música, propagadora de concordia, venía a poner orden en las revueltas civiles, y con ello

> acabó con las enemistades entre ciudades y pueblos vecinos, señalando los tiempos establecidos para las festividades comunes y haciendo cesar con las alegrías y los gozos habituales en estas fiestas la ferocidad de unos con otros, sustituyéndola por la benevolencia, tal como los expertos agricultores, una vez que han limpiado el campo de toda hierba molesta y de los arbustos estériles, echan las semillas más provechosas en lugar seguro.[61]

Era aceptado que Terpandro había sido útil a Esparta no sólo por el deleite y enseñanza de su música, sino por haber conseguido con ella poner fin a la guerra civil espartana. A Taletas de Gortina se le consideró el principal artífice de librar a los espartanos de la peste gracias a su habilidad como músico. En una recreación musical del mundo antiguo, Martianus Capella señala el gran error que significa creer que la música únicamente resulta útil para enardecer a las huestes, pues en tiempos libres de contiendas las canciones hacían más amable la vida y en muchas ciudades griegas, destaca, se recitaban las leyes y los decretos públicos al son de la lira (*ad lyram leges decretaque publica recitabant*).[62]

El vínculo establecido entre la música, la ciudad y el poder era algo que Licurgo entendió muy bien, y por ello aprobó con rapidez las leyes relativas al estudio musical. «Él unió el amor a la música con el ejercicio para la guerra», escribió Plutarco, de ahí que tuviera la certidumbre de que el espíritu guerrero, mezclado con la melodía, lograría «acuerdo y

[61] *Sobre la música* II, 64.
[62] *Las nupcias...* IX, 926.

armonía». Así, antes de entrar en batalla ofrecía sacrificios a las Musas a fin de que los combatientes acometieran unas hazañas dignas de las hijas de Zeus, y de esta suerte conseguir una gloriosa memoria.

La creencia de que sólo en Atenas el arte de los sonidos obtuvo verdadero aprecio y predicamento es errónea. Como ejemplo de antagonismo respecto de la capital ática siempre se acostumbra contraponer la ciudad de Esparta, pero en ésta la música tuvo un lugar de privilegio, jamás vacilante. Plutarco,[63] aunque refiere algunas situaciones que bien podrían hacer pensar que los espartanos desoían el arte, lo que en realidad hace este autor es alabarlos: tras beber mesuradamente de noche, dice, vuelven a casa para no acostumbrarse a la luz y saber hacerse a la oscuridad «con ánimo y sin temor»; rechazan la riqueza, son de temple austero y en extremo frugales con el propósito de no crear necesidad de alimento; no pueden golpear en las puertas, sino gritar desde fuera, tampoco les es lícito vender, sólo tienen un manto para todo el año y carecen de camisa, están apartados de baños y aceites; los jóvenes duermen todos en fila sobre camastros de ramas; pueden amar el alma de un muchacho serio, pero no tener relación íntima con él, en la idea de que «se amaba el cuerpo en vez del alma». Destierran cualquier tipo de educación, venga ésta de los hombres o de los libros, dado que su norte está en la fortaleza y en el fin último de la guerra.

Además de lo comentado, Plutarco narra que los espartanos se aplicaban a la música y las canciones de su lugar, y creían que la melodía les servía para estimular la inteligencia y avivar el espíritu. Estaban convencidos de que la música les hacía audaces y que favorecía el menosprecio de la muerte, de modo que marchaban contra el enemigo con el sonido del aulós en apoyo de su valentía. En un famoso pasaje Tucídides escribe que mientras los argivos y los ejércitos aliados avan-

[63] *Antiguas costumbres de los espartanos*, 3-16.

zaban encorajinados y con vehemencia, los lacedemonios lo hacían lentamente al son de los muy numerosos auletas que acompañaban a los soldados, no por motivos religiosos, señala, sino «para avanzar en derechura marchando al compás sin que su formación se rompa, como les suele suceder a los ejércitos muy numerosos en la maniobra de acercamiento».[64] Un autor como Aulo Gelio, que empezó a recoger su precioso material durante las noches de invierno en Ática para la elaboración de las *Noctes Atticae*, cuenta que los cretenses acostumbraban ir a la guerra bajo el ritmo de las serenas cítaras, y que Aliates, rey de Lidia, se rodeaba de músicos de siringa y de lira en sus combates contra los milesios.

Abominaron los espartanos, como se ha visto, de toda innovación musical y fueron aficionados a la creación de coros integrados por ancianos, hombres de mediana edad y niños, un uso seguramente debido a la iniciativa del elegíaco Tirteo (siglo VII a. C.), cuyos cantos de guerra llegaron a convertirse en auténticos estandartes de Esparta. Dichas agrupaciones, correspondientes «a las tres edades del hombre», cantaban durante las fiestas, que eran especialmente suntuosas al llegar las Carneas, instituidas en honor de Apolo, el dios músico.

Algunos, como Arquidamo II (469-427 a. C.), miraron con recelo la difusión de la música en la sociedad. A uno le espetó: «Amigo, ¿qué honor no concederás tú a los hombres honrados cuando elogias así a un citarista?», dando a entender el oscuro linaje de los músicos. En otra ocasión, al serle presentado un virtuoso de la lira, señaló a un cocinero arguyendo que éste era capaz de preparar una buena sopa, en la idea de que en nada se diferencian un sonido armonioso de un buen caldo.[65]

Entre los atenienses era conocida la anécdota de Temístocles (h. 524-462 a. C.), quien, tras intervenir decisivamente

[64] *Historia de la guerra del Peloponeso* V, 70.
[65] Plutarco, *Máximas de espartanos*, 2-3.

en la batalla naval de Salamina en 480 a.C. contra Jerjes, que dio la victoria a Atenas, participó en un banquete cuyos comensales eran buenos conocedores del arte musical. Azorado por ser un lego en tal materia, quiso desagraviarse diciendo: «Yo no sabré templar una lira o tañer un arpa; pero sí, tomando por mi cuenta una ciudad pequeña y oscura, hacerla ilustre y grande». La escena, recreada por muchos autores de la Antigüedad y, desde luego, también por Plutarco,[66] refleja la poca consideración que merecían quienes no gozaban de familiaridad con la música. De este modo se explicaba la proverbial rudeza de Cleón (m. 422 a. C.), orador y oponente de Pericles al que se echaba en cara que su falta de escrúpulos se debía a la ausencia de conocimiento y sensibilidad musicales, y que de haber estado atento a los dictados de Apolo habría disimulado la condición de ser hijo de un curtidor.

Cicerón cuenta en los *Debates en Túsculo* que el general tebano Epaminondas (siglo IV a.C.), artífice verdadero del fin de la dominación de Esparta, «tocaba maravillosamente la cítara» y lo juzga «el hombre más importante de Atenas».[67] Al anunciar que los atenienses habían enviado al Peloponeso un ejército con armas nuevas, dijo: «¿Por qué Antigénides se lamenta si Telene tiene chirimías (auloí) nuevas?». Plutarco, al memorar el episodio, especifica que este último era tenido por un mal auleta, mientras que Antigénides era considerado uno de los mejores.[68] El mismo Epaminondas encontró en Dionisio de Tebas, citarista y cantante, un gran maestro, como lo halló Pericles (h. 495-429 a.C.) en Pitoclides, fundador de una importante escuela en Atenas. Los documentos atestiguan que también Pericles estudió, como sabemos, con un músico tan conspicuo como Damón, el de Oa.

Damón adquirió sus conocimientos como discípulo del músico Lamprocles y del sofista Pródico. Como buen pita-

66 *Vidas paralelas. Temístocles y Camilo* II, 4.
67 *Debates en Túsculo* I, I, 4.
68 *Máximas de reyes y generales*, 20.

górico defendió que entre las leyes constitutivas del sonido y la conducta humana existía una estrecha relación, y que la música, por consiguiente, tenía la facultad de intervenir directamente sobre la paz del alma, o bien sobre su agitación. El pensamiento musical de Platón estuvo indudablemente muy marcado por Damón, y así decía el filósofo que «habrá que mantenerse la prevención con respecto a cualquier innovación en el canto al objeto de no echarlo todo a perder; porque, como dice Damón, cuya opinión apruebo, no se pueden modificar las reglas musicales sin alterar a la vez las más grandes leyes políticas».[69] Señalaba este gran preceptor que los modos frigio y dórico espoleaban el coraje al entrar en batalla, y que éstos eran también idóneos para salvaguardar la disposición y la serenidad en tiempos de paz. Estas reflexiones nos resultan ciertamente familiares.

La vida de Damón no estuvo exenta de acontecimientos y amargos azares. Plutarco nos facilita un precioso testimonio de la relación mantenida entre Pericles y el músico, e insinúa que este último fue a la corte movido por turbios intereses:

Muchos escriben que Damón fue su maestro en la música, diciendo que la primera sílaba de este nombre debe pronunciarse breve. Pero Aristóteles es de opinión que se dedicó a la música bajo la enseñanza de Pitoclides. Lo que se infiere es que Damón, que era consumado solista, quiso embozarse en el nombre de la música para ocultar así a la muchedumbre su verdadero talento, pues estaba al lado de Pericles como de un atleta de la política, sirviéndole de ungüentario y maestro. Ni se dejó de echar de ver que Damón tomaba la lira por cubierta, antes, luego que como hombre de peligrosos intentos y favorecedor de la tiranía fue desterrado por medio del ostracismo, y por ello fue materia de chanza por parte de los poetas cómicos.[70]

[69] *República* IV, 424 d.
[70] *Vidas paralelas. Pericles y Fabio Máximo*, I, 4.

Es muy posible que el oscuro destino de este músico de Oa, al parecer conminado al exilio hacia el año 444 a.C. por su propio alumno, estuviera condicionado por los consejos dados a Pericles acerca de la construcción del Odeón, un solemne edificio ideado para las actuaciones musicales—muy en especial para celebrar las Panateneas—y que, a diferencia de los restantes, estaba cubierto por un techo, tal vez piramidal, a imitación de la tienda de campaña de Jerjes. Resultó tan costosa la empresa que las críticas no cesaban entre los ciudadanos. Se acusaba a Pericles de opulencia y de favorecer desmesuradamente todo lo relativo a la música. Sin embargo, el Odeón fue un lugar de culto para los músicos y, quiérase o no, un símbolo de los atenienses. Pasados los siglos, los propios habitantes de la ciudad le prendieron fuego antes de la invasión del romano Sila, acontecida el año 86 a.C. Es verdad que hubo posteriores reconstrucciones del magno teatro, la última y más ambiciosa —¡constaba de cinco mil asientos!—la llevó a cabo Herodes Ático hacia 164 d.C., pero una vez más el recinto cayó en desgracia y fue asolado durante la invasión de los hérulos en 267 d.C.

También el hábil y disoluto Alcibíades (h. 450 a.C.) pertenece a la saga de gobernantes que encontraron su refugio en la música. Tuvo la fortuna de contar con la amistad de Sócrates y de apoyarse en los consejos de Pericles para el buen gobierno de Atenas. Tucídides lo retrata en la *Historia de la guerra del Peloponeso* como hombre beligerante y ambicioso. Recibió de muy joven, como era preceptivo, una esmerada instrucción musical, y Pericles procuró que el todavía muchacho Alcibíades aprendiera con uno de los músicos más prestigiosos del momento, el auleta Prónomos de Tebas, al que se debieron sustanciales mejoras técnicas y mecánicas del instrumento. Pero se cuenta que el todavía adolescente estadista rechazó estudiar el aulós por considerar que el fuerte soplo le deformaba la cara, una circunstancia que nos remite al ya evocado paso mitológico en que Atenea,

viendo reflejado en un arroyo la exagerada hinchazón de sus mejillas al tocarlo, arrojó el aulós y lo partió en dos. Otra leyenda señala que la ira de esta diosa la provocaron las chanzas de Afrodita y Hera, que reían a placer al observar los enormes carrillos de la bella Palas cuando tocaba. Entonces, airada, la hija de Zeus y de Metis marchó a Frigia para contemplarse en un río y, al comprobar que las burlas tenían su fundamento, tiró lejos el aulós y maldijo a quien lo recogiera. Y fue el desdichado Marsias quien, al pasar por aquel lugar, lo recogió.

La reserva de Alcibíades coincide con el cuidado que tenía de su propia figura, bella y elegante «en toda la conformación de su persona», y su gracioso ceceo, en vez de resultar un defecto del habla, la adornaba. Estimaba la música como oyente, poco más, y de esta manera

oía con placer a todos los demás maestros; pero se resistía a tocar el aulós, diciendo que era ejercicio despreciable e impropio de hombres libres, y que el uso del plectro y de la cítara en nada alteraba la figura y semblante que anuncian un hombre ingenuo, cuando la cara de un hombre que hinche con su boca los auloí apenas pueden reconocerla sus mayores amigos; y además, que la cítara suena y acompaña el canto al que la tañe; mas el aulós amordaza y obstruye la voz y el habla del que lo usa. «Toquen, pues, el aulós—decía— los hijos de Tebas, pues que no saben conversar; pero nosotros los atenienses, como dicen nuestros padres, miramos a Atenea como nuestra fundadora y a Apolo como nuestro patrono, y es bien sabido que aquélla tiró el aulós y que Apolo hizo desollar al que lo tocaba». Con tales burlas y tales veras Alcibíades se apartó a sí mismo y a los otros del estudio de la música, porque luego corrió la voz entre los jóvenes de que hacía muy bien Alcibíades en desacreditarla y burlarse de los que la aprendían. De este modo el aulós fue ridiculizado y desterrado de las disciplinas nobles.[71]

[71] *Vidas paralelas. Cayo Marcio Coriolano y Alcibíades* II, 2.

Si tomamos a Alejandro Magno (356-323 a. C.) como paradigma de estadista interesado en los asuntos musicales y «persona bien instruida», es fácil comprobar su convivencia con el espíritu de las armas y la música. El que fuera discípulo de Aristóteles y asombrara al mundo con su precoz destreza en la batalla de Queronea; el que desplazara a los ejércitos con una rapidez hasta entonces desconocida y ofreciera en Troya sacrificios sobre las tumbas de los héroes; el que sometiera a Darío III (380-330 a. C.) y guardara en un cofre tomado de un botín su ejemplar de la *Ilíada*, fue muy sensible al hecho musical. Ya señalamos que requirió el envío de unas composiciones de Filóxeno de Citera. Era de suyo rodearse de buenos músicos, y dado que en Macedonia no abundaban los libros le fueron mandados de Filisto, Sófocles, Eurípides y Esquilo. Solía decir que, si ciertamente había recibido de su padre el vivir, de Aristóteles le había sido legado el vivir bien. Se afirmaba que toda gloria no le agradaba, sino aquella que supusiera dignidad, y se decía que no quería aspirar a ningún premio en el estadio a menos que los contendientes fueran reyes. Según reza la *Vida de Alejandro*, era muy indiferente a toda especie de combates atléticos,

> pues que costeando muchos certámenes de trágicos, de auletas, de citaristas y aun de rapsodas o recitadores de las poesías de Homero, y dando simulacros de cacerías de todo género y juegos de esgrima, jamás de su voluntad propuso premio del pugilato o del pancracio.[72]

Bélis[73] escribe que acudieron a las fastuosas nupcias de Alejandro con la hija de Darío, en Susa, auletas y aulodas como Timoteo de Tebas, Evio de Calcis, Hyperbolós de Cízico, Dioniso de Heraclea, Cafisias y Diofante, éstos también tebanos,

[72] Plutarco, *Vida de Alejandro*, p. 18.

[73] *Op. cit.*; véanse al respecto las pp. 222-223.

y que concursaron —o simplemente tocaron para deleitar a los presentes—citaristas de valor muy destacado, entre los que se contaban Cratino, Frínico, Aristónimo de Atenas y Atenódoros. El citareda Aristócrates, lo mismo que Heráclito de Tarento, cantaron acompañados de su propia cítara.

Cuenta Michel de Montaigne (1533-1592) un singular suceso—la noticia está tomada de Plutarco—en el que Filipo, padre de Alejandro, oyéndole entonar un canto de manera primorosa durante un festín le dijo: «¿No te avergüenza cantar tan bien?». Y, como queriendo demostrar la poca sensibilidad del citado Filipo de Macedonia, se sigue:

> Y a ese mismo Filipo díjole un músico con el que discutía acerca de su arte: «Quiera Dios que jamás caiga sobre ti desventura tan tamaña como la de entender de estas cosas más que yo».[74]

Lo cierto es que el padre del gran macedonio contaba siempre con el concurso de auletas y citaristas que amenizaban los banquetes y las fiestas de la corte y que, como refiere Bélis,[75] llegó a organizar competiciones musicales de nivel y prestigio suficientes como para reunir en un mismo encuentro a tres célebres auletas que rivalizaron en la prueba de ditirambos: Antigénidas, Crysógonos y Timoteo de Tebas. Tenemos noticias de que Cleopatra, la primera esposa de Filipo II, sentía un gran entusiasmo por la música y apreciaba en su mayor grado a los intérpretes. Esta admiración le llevó a ofrecerles muchas dádivas y favores y, como prueba de gratitud, incluso mandó construir una tumba para Teléfanes, célebre auleta. Reza un epitafio atribuido a Nicarco (siglo IV a. C.):

> Orfeo debe a su cítara el honor de que goza,
> Néstor a la elocuencia de su dulce palabra,

74 *Ensayos* I, 40.
75 *Op. cit.*, p. 218.

> Homero el divino a sus versos con arte enlazados,
> Teléfanes, aquí sepultado, a sus auloí.[76]

Con todo lo dicho, no deja de ser llamativa la consideración que se desprende del diálogo escrito por Jenofonte entre Simónides y Hierón, tirano de Siracusa durante los años 478 y 467 a. C. El autor se pregunta si, realmente, la condición de gobernante permite disfrutar de lo que la vida ofrece, los placeres, la música, el amor, el sueño. Sin embargo, Hierón sólo siente melancolía por el tiempo en que estaba libre de tantos cargos y responsabilidades, y se duele de que los antaño amigos e iguales fueran ahora súbditos suyos. ¡Los festines, la música, la tranquilidad de ánimo!:

> En efecto, yo me divertía cuando estaba con mis compañeros, que, a su vez, se divertían conmigo, y me quedaba a solas cuando deseaba tranquilidad; muchas veces pasaba mucho tiempo en banquetes hasta olvidarme de todo si había alguna dificultad en mi vida de hombre, a veces, incluso, hasta zambullir mi alma en cantos, fiestas y coros, y otras veces, hasta satisfacer mi deseo de cama y el de los presentes. Ahora, en cambio, estoy privado de los que se divertían conmigo, por tener a los camaradas como esclavos, en lugar de como amigos; estoy privado también de su agradable trato, por no ver de su parte buena voluntad para conmigo, y me guardo de la embriaguez y del sueño como de una emboscada. Temer a la multitud, temer la falta de vigilancia, temer a los mismos guardianes y no querer tenerlos desarmados a mi alrededor ni verlos con gusto armados, ¿cómo no va a ser un asunto molesto?[77]

A esto responderá Simónides que es resultado del aprecio por el poder, y fruto del impulso que nos lleva a desear que los demás se levanten, admirados, ante nuestra presencia y «nos

[76] *Antología Palatina* I, 527.
[77] *Hierón*, 6, 2.

veneren de palabra y obra». Esto es lo que distingue al varón del resto de los seres vivos: « la ambición de honores».

Esta predilección musical de los estadistas griegos se hizo famosa en la Antigüedad latina, y continuó como noble ejemplo hasta por lo menos el siglo XVIII. Se tienen noticias de que el emperador Vespasiano (9-79 d.C.) sintió una fuerte inclinación por la música, y es notorio que contrataba a menudo los servicios de destacados músicos a los que ofrecía grandes emolumentos. Y aun antes Adriano (76-138) cantaba y componía versos para acompañarlos con la cítara y, capacitado para valorar a los mejores tañedores, protegió al citaredo Mesomedes. Era en torno al 45 o 44 a. C. cuando Cicerón escribió desde el retiro de su villa, situada en Túsculo, cerca de la actual Frascati, que los pobladores de la Hélade sentían honor al «alimentarse de las artes», de modo que la poesía, la geometría, la matemática y la pintura alababan el alma; así que resultaba razonable que los griegos—a quienes debía imitarse—pensaran de este modo:

> Estimaban que la suprema educación anidaba en los sonidos de los instrumentos de cuerdas y de las voces. Y así se encuentra que Epaminondas, el hombre, a mi parecer, más importante de Atenas, tocaba maravillosamente la cítara, mientras que algunos años antes Temístocles, al rechazar tocar la lira en un banquete, fue considerado bastante inculto. Por tanto, en Grecia florecieron los músicos y esta arte la aprendían todos, y a quien la desconocía no se le consideraba persona bien cultivada ni instruida.[78]

Borges escribió en un relato de *Otras inquisiciones* que todo hombre en cuya alma se encierra alguna música «puede versificar diez o doce veces en el curso natural de su vida», lo que equivale a decir que la audición de esta música, interior o ajena, es capaz de provocar un cambio de estado en nuestro

[78] *Debates en Túsculo* I, 2, 4.

interior, una simbiosis que nos retorna al presente más serenados y condescendientes. Quizás fuera esto lo que llevara a Cicerón a estimar tanto este arte, ese sonido con el que apaciguaba el dolor en los últimos tiempos de su vida, cuando se escribía cartas a sí mismo consolándose de la muerte de su hija Tulia. Tal vez el nacimiento de la música en la cultura se deba a una concatenación de hechos o procesos que, de principio a fin, están impulsados por un deseo de entereza y sosiego, a saber: descubrir qué dice el mundo en sus sonidos; valorar qué parte de esa sonoridad coexiste con el ser humano; y asistir a la disolución, al eco de un yo que, por fortuna, se desdibuja en el espacio-tiempo como una reverberación. Al final de una versión tardía de las *Geórgicas*, en las que el cultivo de los campos, la observación de los fenómenos atmosféricos y el trato con la naturaleza constituyen la verdadera epopeya, se dice que el poeta se ha entregado «a las humildes artes de la paz». La música es una de ellas.

GRATUS ANIMUS

Cuando comencé a escribir este libro, en un pequeño estudio con patio trasero, se procedió al derribo de una vieja finca que se levantaba calle abajo. Como en un ciclo estacional, fueron sucediéndose las ruinas, el barrido de su hojarasca, el despertar de la maquinaria con un olor de gasoil, el solar, el brote de los cimientos, la ramificación cementada del vacío, el fruto de las ventanas. Se oían canciones entre los ladrillos, cada vez más y más veladas por la alzada de paredes. Ahora, en la Navidad de 2006, es una casa con un cartel que indica su venta y la razón de su propietario: «Construcciones Sabater. Desde 1939». Un año apropiado para crear una empresa constructora.

El proceso de escritura de *El mundo en el oído*, sin embargo, ha sido más lento que la construcción de dicho edificio. Ello me ha llevado a pensar que emprender un libro tiene algo en común con edificar una casa. Los inquilinos son capítulos, son la trama cotidiana, los relatos que contribuirán a la historia de esta calle que lleva el nombre de un infortunado que creyó morir por la libertad: Torrijos.

Quizás por eso, porque un libro se vive, se habita, deseo ofrecerlo a cuantos maestros me han enseñado a discernir el mundo. Es una cuestión de gratitud, un *gratus animus* como el que siento por Rosa Rius, siempre pronta a la ayuda, siempre atenta al cruce de caminos que ofrecen el tiempo, la existencia y la lectura. Ha revisado estas páginas como Alexander Humboldt observaba la nervadura de las hojas. ¿Qué significa «ayudar» sino *adiutare*, secundar, asistir, auxiliar? Eso es lo que ha hecho mi hijo Gabriel con un tesón y esplendidez conmovedores. En momentos como éste, de agradecimiento y apego, tampoco puedo olvidar al entrañable Joan Margarit ni a Agustín García Calvo. Los últimos tiempos, abundantes

en asperezas y renuncias, me han regalado, sin embargo, una amistad como la de Bel Atreides, que valoro como un don, como un premio, y a quien, además, debo agradecer el cuidado con el que ha leído el original de este libro y la revisión de los términos sánscritos y hebreos. Esas mismas palabras sirven para aquellos que demuestran que la *amicitia* no sólo florece con el tiempo sino que también puede surgir ante el rápido acuerdo en el modo de entender el mundo: Carme Miró y Ferran Pascual. A Carlos Juliá y Xavier Blanch, tan músicos como amigos, también estas páginas. A Zoa Alonso Fernández, por su danza, el capítulo «La posesión de dios, el ritmo, el gesto». Y no menos a Alfredo Pérez Esqué, por el calor de una mesa marcada ya con la señal de muchos platos. A Silvia, que ya es un *canon resolutus*. Y a mis hijos Beatriz, Clara, de nuevo Gabriel, y Lena, los cuatro irrepetibles y parte única del acontecimiento de vivir.

Mi recuerdo para Ferran Lobo, que estará en cualquier sonido alegre.

TABLA
CRONOLÓGICA

ANTES DE CRISTO

400000: Período geológico de Mindel, en el Paleolítico Inferior. Piedras bifaces e indicios de litófonos e idiófonos de golpeo.

200000: Período de Riss. Cultura Achelense. Idiófonos de rascado. Ejemplares en la Cueva del Castillo, Santander. Empleo de un lenguaje fonético dotado de cierta articulación y coherencia.

130000 (h.): Vestigios de usos simbólicos en África oriental.

100000: Paleolítico Medio. Cultura Musteriense, en la que surgen los sacudidores y se perfeccionan los idiófonos de frotación o rascado. Indicios de las primeras danzas mágicas.

60000: Aparición de las sepulturas. Presencia de trompas de raíz y corteza en Australia, antecesoras del llamado didjeridu.

40000: Paleolítico Superior. Cultura Auriñaciense, rica en industria ósea y pródiga en idiófonos de entrechoque y de frotación.

36000: Flautas con perfonaciones localizadas en los yacimientos de Geissenklösterle, al sur de Alemania.

25000 (h.): Rombo hallado en la gruta de La Roche, en Dordoña. Flautilla de tres orificios descubierta en Isturitz. Venus de Laussel, portadora de un cuerno.

21000: Cultura Solutrense, en la que figuran puntas de lanza en forma de hoja pedunculada. Se cifra por entonces la aparición del arco musical y la proliferación de danzas.

17000: Incremento de instrumentos musicales, reflejado en los hallazgos arqueológicos que remiten a dicho período.

15000: Cultura Magdaleniense, abundante en silbatos y

flautillas, rombos, notable variedad de idiófonos y sacudidores, cuya difusión fue notoria en todo el continente europeo, desde la zona escandinava hasta la península Ibérica, con especial significación en las vertientes pirenaicas.

13500 (h.): Supuesta representación de un arco musical a manos de un mago, en la cueva francesa de Les Trois-Frères, en Ariège.

10600 (h.): Cráneos trepanados en la gruta de Shanidar, en el actual Irak.

8500: En zonas de Susa, Uruk y Siria, códigos mnemotécnicos —discos, conos, tetraedros, esferas, cubos— para referir unidades, submúltiplos o múltiplos en las operaciones mercantiles. Se consideran un antecedente de la escritura cuneiforme.

8000: Cultura Aziliense. Notable en idiófonos de rascado y de golpe, y en la que ya son comunes los aerófonos con perforaciones para la digitación.

7500: Abundancia de aerófonos en el norte europeo (Maglemoose y riqueza en la representación de danzas en la zona mediterránea.

6800 (h.): Yacimientos mesopotámicos de Jarmo.

5000: En torno a esta franja temporal, primera población estable en la Acrópolis, en cuya superficie se edificó un palacio durante el período micénico. En el siglo XIII a. C. Atenas se fortificó con el levantamiento de una muralla.

4500: Período predinástico antiguo de Egipto, que dará paso al predinástico medio en 4000.

4000 (h.): Ejemplares híbridos entre el arpa y la lira conocidos en Mesopotamia.

3500: Aparición en Súmer de la escritura cuneiforme en tablillas o *dub* de barro blando, que después de ser inscritas eran puestas a secar al sol o cocidas.

3150: Comienzo de la I dinastía egipcia en el período tinita, que llegará hasta 2925.

3000 (h.): Difusión en Súmer de instrumentos de lengüeta—doble y simple—, flautas rectas, arpas, liras y panderos. En torno a esta época se supone el nacimiento de textos que formarán parte del *Yijing* o *Libro de los cambios* utilizado como adivinación y emparentado con los calendarios populares chinos de los que derivó un sistema de pronósticos.

2852 (h.): Primeras leyendas chinas sobre la existencia de Fu Hsi, padre de la civilización china.

2700: Inicio del Reino Antiguo egipcio con la III dinastía, que pervivirá hasta 2625. Gran florecimiento de la ciudad de Menfis. Expansión de las arpas, flautas—simples y dobles—, aerófonos de lengüeta, tambores de marco y sistros.

2650: Gilgamesh, rey de Uruk.

2625: IV dinastía egipcia, que se prolongará hasta 2510.

2510: V dinastía egipcia, cuyo término se cumplirá en 2460.

2500: Proliferación instrumental en Mesopotamia, de la que proceden muchos ejemplares hallados en el cementerio real de Ur, principalmente arpas y liras. Asimismo en torno a este período se produce una fuerte expansión cultural en el valle del Indo, donde fue frecuente un tipo de arpa inspirada en los ejemplares de Mesopotamia. Empiezan a fijarse por escrito las antiguas narraciones que conforman la *Epopeya de Gilgamesh*. Noticia de los primeros mitos musicales chinos en los que se relaciona la música y el Universo.

2350 (h.): *Textos de las pirámides*. Final de la primera dinastía de Ur y Lagash, iniciada h. 2500.

2230 (h.): Incremento en China de las flautas policálamas, a la manera de flautas de Pan, que tomarán el nombre de *p' ai hsiao*.

2205: Dinastía Hsia (*Xia*) de China, en la que surgió el *Lianshan yi* o *Libro de los cambios* (*Yijing*). El tér-

mino de la misma se cifra en el 1766 a. C. con el advenimiento de la dinastía Shang y en la que dicho libro fue conocido como *Guicang yi*. Durante este largo período fueron comunes los litófonos afinados, cítaras, flautas y tambores.

2200 (h.): Primeras penetraciones indoeuropeas en Grecia a través de los Balcanes, cuyos pueblos estaban afincados desde aproximadamente el año 3000 en los territorios caucásicos.

2180 (h.): Frecuencia de inscripciones funerarias egipcias que integran los *Textos de los sarcófagos*.

2061: La XI dinastía abre el Reino Medio de Egipto. Ésta finalizará en 1991 a. C.

2050: Tercera dinastía de Ur, que supondrá el esplendor del arte y la música babilónicos. Durará hasta 1950 a. C., aunque la influencia cultural se dilatará mucho en el tiempo.

II MILENIO: Tambores de caja ovoide representados en bajorrelieves de Mesopotamia, del mismo modo que se encuentran los de resonador cilíndrico y dos parches, además de los usuales tambores de marco o panderos, muy extendidos también por Egipto. Será el antecesor del *tōf* hebraico, del *meze* asirio y del *týmpanon* griego. Difusión del laúd en la civilización sumeria, caracterizado por el mango corto y la caja robusta. Entrada de los indoarios en el Pañjâb y en el valle del Indo.

1991: XII dinastía egipcia, de la que procede la *Discusión entre un desesperado y su ba*. El período finalizará en 1785 a. C.

1830: Inicio del dominio de Akkad, extendido hasta el 1270 a. C., distinguido por la ampliación de las formas litúrgicas y variedad de cantos.

1800: Imperio asirio antiguo. Estatuillas de músicos con instrumentos de cuerda y de viento hallados en Thera y Kéros.

1766: Llegada de la dinastía china Shang o Yin, que gobernará hasta 1122 a. C. Junto a los litófonos afinados y flautas abundarán las campanas y un tipo de tambor llamado *ku*.

1728: Hammurabi, cuyo mandato se prolongará hasta 1686 a.C.

1700: Año en torno al que se especula el nacimiento de Abraham.

1600 (h.): Inicio de la época micénica, que se extenderá hasta aproximadamente el 1125 a.C.

1552: Reino Nuevo egipcio, abierto con la XVIII dinastía, que durará hasta 1314 o 1295 a.C. En ella se vive un gran florecimiento musical. Nuevos tipos de arpa y lira, tambores evolucionados, trompetas estilizadas. Aumento de los ejemplares de lengüeta, sobre todo los de caña simple, similares al posterior *zummarah*. Se introduce en Egipto el laúd procedente de Mesopotamia, ahora con largo mástil y pequeño resonador. Un espécimen análogo se propaga hacia India. *La Canción de la tañedora de arpa* en la tumba del sacerdote Neferhoteb pertenece a dicho momento.

1550: En torno a este año se produce la unificación de los textos que forman *El libro de los muertos* egipcio, parte de cuyo material se basa en los *Textos de las pirámides*.

1500 (h.): Escritura de las *saṁhitā* o colecciones de himnos védicos. Rigveda, el libro más antiguo de los que conforman Los Vedas, cuyos últimos textos tal vez se remontan al 500 a.C. Autores como W.K.C. Guthrie señalan que los orígenes constitutivos del mito de Orfeo tal vez puedan remontarse a esa época.

1450 (h.): Primeros influjos en Creta de los griegos micénicos.

1375: Imperio asirio medio.

1350 (h.): Tutankhamón.

1250 (h.): Éxodo de los israelitas. En el libro bíblico que relatará tal acontecimiento se hace referencia a las danzas, cantos y tamborcillos de marco o panderos.

1184: Caída de Troya según los cálculos ofrecidos por Eratóstenes.

1156: Fecha que abre la posible composición de la babilónica *Epopeya de la Creación*, cuyo límite acostumbra a cifrarse en 1025 a. C., al final de la dinastía Isin.

1122: Dinastía Zhou de China, en la cual se encuentran los primeros escritos relativos a asuntos musicales. Su gobierno abarcará hasta el 221 a. C. Serán propios de ésta los carillones de piedras de jade afinadas, el órgano insuflado *shïng* (o *scheng*), así como un tipo de flauta oblicua (*ti*, *ch'ih*) y una culta cítara (*ch'in*, *k'in* o *king*), antecesora del koto japonés. En los años finales se registran hasta ochenta y cuatro modos o «tonalidades» de música.

1100: Expansión definitiva de la campana en China, un instrumento del que en dicho país se tenían noticias, con un uso más o menos regular, desde aproximadamente el año 2800 a. C.

1075 (h.): Relato egipcio de *El viaje de Unamón*, en el cual se menciona a una cantante llamada Tinetniut.

1000 (h.): David, rey de Judá.

962: Año aproximado del inicio de la regencia de Salomón, que se prolongará hasta el 922 a. C. Comienza la construcción del Templo.

955 (h.): Primeros pobladores de la ciudad de Esparta, que no fue fortificada hasta finales del siglo IV a. C.

883: Imperio asirio nuevo.

SIGLO VIII: Inicio de los cultos a Apolo en Delfos. Olimpo, auleta y compositor de elegías y cantos. Varios músicos son referidos con ese mismo nombre y están relacionados por su origen misio o frigio. Eclosión

de las artes y la cultura etruscas.

790: Probable inicio de los *Yizhuan* a los *Comentarios canónicos sobre el Libro de los cambios*. Su escritura terminará h. 221 a. C.

780 (h.): Estatuillas de músicos de lira encontradas en Heraclión.

776: Primera Olimpiada celebrada en honor de Zeus en Olimpia. Estos juegos llegarán a institucionalizarse y al menos continuarán hasta el año 261 d. C.

770: En torno a esta década y las dos siguientes se sitúan la *Ilíada* y la *Odisea* homéricas. En ellas aparece una única vez el término *kithára* en vez del de *phórminx* (forminge), que era el tipo primitivo de cítara.

754 (h.): Fundación de Roma.

750 (n. h.): Hesíodo, cuya *Teogonía* empezará a circular en torno al 700.

722: Conquista asiria de Israel.

SIGLO VII: Los megarenses fundan Bizancio, frente a Calcedón, conocida como «la ciudad de los ciegos». Se la llamaba de este modo por considerar que sus fundadores no habían elegido el mejor emplazamiento, al otro lado del estrecho. Clonas de Tegea, compositor y auleta. Hiérax, compositor y auleta de Argos, discípulo y enamorado de Olimpo. Calino, el primer poeta en escribir en dísticos elegíacos. Posible existencia en este siglo de músicos como Antes de Antedón, Cepión y Lino de Eubea. Uso generalizado del papiro en Grecia. Construcción del palacio de Murlo, en Etruria, en cuyas lastras aparecen escenas de banquetes con músicos de *phórminx* (forminge).

700 (h.): Difusión del aulós en la península Helénica.

676: Terpandro, premiado en las fiestas Carneas, un galardón nuevamente recibido en 673 a. C. Se le atribuye la definición formal de los nómoi y el au-

mento de cuerdas de la lira. Se considera a Arión contemporáneo suyo.

665: Taletas de Gortina participa en Esparta en la creación de las fiestas Gimnopedias en honor de Apolo.

660 (h.): Entrada de los carios y los jonios en Egipto.

650 (fl. h.): Arquíloco de Paros.

640 (fl. h.): Tirteo; n. h. Solón, poeta y estadista.

630 (fl. h.): Alcmán, nacido en Lidia, fundador en Esparta de la canción coral; fl. Mimnermo de Colofón, poeta, músico y auleta.

627 (m.): Asurbánipal.

610 (n. h.): Anaximandro.

605: Reinado de Nabucodonosor, cuya regencia se extendió hasta el 562 a. C., vencedor ante los asirios y egipcios y conquistador de Jerusalén. Liras, arpas, cuernos, instrumentos de lengüeta, flautas y panderos.

SIGLO VI: Institución de los juegos panhelénicos: olímpicos, píticos, nemeos e ístmicos. Teognis de Mégara, músico y poeta elegíaco. Pitoclides, sofista y auleta, maestro de Pericles. Hiponacte, inventor del llamado «yambo cojo» o escazonte. Probable época de Prátinas. Mirtis, poetisa y compositora. Escultura de Orfeo en Delfos con la nave de Argo, en una metopa del Tesoro de los Sicionos. Aparición del bárbitos, instrumento grave de la familia de la lira.

600 (fl. h.): Safo, «la décima Musa», en la isla de Lesbos, y también Alceo; (fl. h.). Tales de Mileto.

590: (fl.): Estesícoro, «el que dispone el coro».

586: El compositor y auleta Sácadas de Argos vence en los Juegos Píticos en honor de Apolo, en Delfos, victoria que repetirá en 584 y 582 a. C. El 586 a. C. fue el primer año que en dichos juegos se aceptó el aulós. Es posible que Polimnesto, compositor de

nómoi, fuera contemporáneo suyo, lo mismo que Jenodamo de Citera y Jenócrito de Locros.

580: Comienzo de los primeros Juegos Ístmicos.

566: Primer esplendor de las fiestas Panateneas. Hipóclides y Pisístrato.

560 (n. h.): Pitágoras de Samos, o tal vez h. 570. La tradición sitúa en torno a esta década y las siguientes el nacimiento de Lao-tse, aunque algunas opiniones centran su nacimiento en 604 a.C. También en estas fechas muere Solón.

559 (n.): Ciro el Grande, fundador del imperio persa.

552 (n. h.): Siddhârta Gautama, Buda. Ciertas fuentes indican sin embargo, que tal vez su n. se cifre en torno a 565, en Kapilavastu, Nepal.

551 (n. h.): el Maestro Kong, cuyo nombre, latinizado por los jesuitas durante el siglo XVII, será conocido en Occidente como Confucio.

550 (n. h.): Heráclito de Éfeso.

548 (n.): Laso de Hermíone, uno de los más célebres compositores de toda la Antigüedad, maestro de Píndaro.

545 (m. h.): Anaximandro.

540 (fl.): Íbico de Regio, poeta y músico al que se debe la primera mención a Orfeo; (h.) fundación de Elea.

538: Alrededor de esa fecha, inicio del regreso judío del exilio de Babilonia y construcción del Segundo Templo.

537: Primeros Juegos Nemeos, que se celebran en el templo de Zeus erigido en Nemea.

530 (fl. h.): Anacreonte de Teos, en cuyos poemas cita un arpa angular denominada *pektís*, seguramente de origen lidio. Pitágoras crea su comunidad en Crotona, Italia.

525 (n.): Esquilo, el más antiguo de los poetas trágicos.

520 (h.): Viaje de Laso de Hermíone a Atenas, año en torno al que fl. Simónides de Ceos.

518 (n.): Píndaro.

510 (fl.): Frínico, compositor y trágico, vencedor del primer concurso de tragedia cuya fecha gira en torno a éste y el año 508 a. C.

505 (n. h.): Parménides y Baquílides.

SIGLO V: Primera documentación del término griego mousiké. Aparece de forma generalizada en Grecia el término cítara (*kithára*) en sustitución del de *phórminx*. Lamprocles, músico y autor de ditirambos, discípulo de Agatocles en Atenas. Dracón de Atenas, discípulo de Damón y maestro de Platón. Lampro, afamado maestro de música. Práxila, Corina de Tanagra, Telésila y Cleobulina de Rodas, poetisas y tañedoras líricas. Alipio, *Isagoge*. Glauco de Regio, gramático y autor del libro *Sobre los antiguos poetas y músicos*, una obra hoy perdida. También se sugiere el nacimiento de Poliído, asimismo alabado como creador de ditirambos. Propagación del laúd en Grecia, llamado *pandora*, *pandoura*, *tríchordon*. Este espécimen se desplazará a Bizancio y se implantará en la costa mediterránea de África y en los territorios de Asia Menor y Persia. Aunque ya existía con mucha anterioridad, crecerá en Grecia el uso de la trompeta llamada *sálpinx*. Zeuxis, el mayor pintor de su tiempo. Mirón de Eléuteras, gran maestro escultor. Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*. Circulación de los primeros textos budistas en prosa.

500 (h. n.): Anaxágoras. En torno a las décadas que rodean esta fecha se sitúa la Chandogya Upanishad.

495 (n. h.): Empédocles, autor de *Sobre la naturaleza* y *Purificaciones*, fallecido en torno a 435 a. C.

496 (n. h.): Sófocles.

490 (n. h.): Herodoto, el futuro autor de las *Historias* o *Historíai*; (n. h.) Fidias, ilustre escultor, pintor y arquitecto. Ciertos autores cifran la m. de Lao tse alrededor de esta fecha; (m. h.) Pitágoras.

485 (n. h.): Protágoras, uno de los renombrados sofistas cuyo nombre dio título al diálogo de Platón.

482 (n. h.): Eurípides.

480 (m. h.): Heráclito de Éfeso.

479 (m.): Confucio.

475 n.): Prónomos de Tebas, músico que perfeccionó el aulós; n. Frinis, auloda y citaredo.

469 (n. h.): Sócrates.

465 (fl.): Diágoras, filósofo y músico.

460 (n. h.): Hipócrates; n. h. Demócrito, creador de la teoría atomista junto a Leucipo. Escribió sobre música, gramática, filosofía, matemática, mecánica y ciencias naturales.

456 (m.): Esquilo.

455 (n. h.): Damón de Oa, conocido también como Damón de Atenas, discípulo de Lamprocles y maestro de Dragón y Pericles. El primer gran teórico anterior a Aristóxeno; (n. h.) Aristófanes.

450 (n. h.): Filolao de Crotona, filósofo y matemático estudioso de la música. En torno a esa fecha nació Timoteo de Mileto, compositor y citaredo que fallecerá en Atenas hacia 360. A partir de esa fecha, hasta el 400 a. C., se sitúa el nacimiento de Crexo. Alrededor de este año muere Parménides.

448 (m. h.): Píndaro.

447: Se inicia la construcción del Partenón bajo el mandato de Pericles. El templo no fue consagrado hasta 438 a. C.

446: Frinis vence en las fiestas Panateneas.

445 (n. h.): Agatón, poeta trágico y músico; (n. h.) Antístenes, filósofo alumno de Sócrates.

444 (h.): Construcción del Odeón en Atenas, que Pericles ordenó bajo el consejo de Damón.

438: Eurípides, *Alceste*.

436 (n. h.): Filóxeno, famoso y criticado compositor de ditirambos. Vivió hasta el año 380, aproximadamente;

(n. h.) Isócrates.

433: En 1978, d. C. hallazgo de una tumba en China fijada alrededor de la señalada fecha y en cuyo interior se encontraron ciento veinticuatro instrumentos musicales, muchos de ellos carillones de piedras de jade afinadas y sesenta y cuatro campanas con la incisión, en algunas de ellas, de la fecha de 433.

430 (fl. h.): Melanípides, nacido en la isla de Melos, poeta y compositor, famoso por sus innovaciones. Teodoro, padre del orador Isócrates, abrió en torno a ese año un taller para la construcción de auloí.

425 (m. h.): Herodoto.

428 (m. h.): Anaxágoras; n. h. Jenofonte.

427 (n.): Platón.

423: Aristófanes, *Las nubes*. Un año después dará a conocer *Las avispas*, segundo premio en las Dionisias.

420 (fl. h.): Ferécrates, poeta de la Comedia Antigua griega que atacó a los nuevos compositores.

415: Eurípides, *Troyanas*. De esta fecha, o quizá en torno al 417, data su *Electra*.

414 (m. h.): Melamnípides.

411: Aristófanes, *Lisístrata*.

407 (n.): Espeusipo, filósofo y sobrino de Platón, autor de escritos sobre música, muerto en 339 a. C.; (h.) encuentro de Platón con Sócrates.

406 (m.): Eurípides.

405 m: Sófocles. Aristófanes, *Las ranas*, primer premio en las Leneas.

403: Año en el cual se inicia el arco cronológico -cuyo recorrido llega hasta el 221 a. C., en el se que establece el título *Tao te ching* (*Tao te king*).

SIGLO IV: Primeras muestras de escritura musical griega. Teléfanes de Mégara, auleta, lo mismo que Dorión —que fue auspiciado por Filipo de Macedonia— y el más afamado Antigénidas, quien al parecer acompañaba como auleta a Filóxeno. Erina de

Telos, autora de *La rueca*. Páncrates, compositor. Junto a éste es probable que fueran contemporáneos suyos Andreas de Corinto, Trasilo de Flía y Tirteo de Martinea. Cinesias, poeta lírico criticado por Platón. Apeles, conspicuo pintor, como también Polignoto. Lisipo, maestro de la escultura junto a Praxíteles. Representaciones musicales etruscas en las tumbas de Tarquinia.

400 (fl.): Arquitas de Tarento, filósofo y matemático estudioso de la música y los fenómenos acústicos; (n. h.) Filolao y Diógenes. En torno a esa fecha, primeros textos que conformarán el Mahābhārata, cuyo libro VI incluye la Bhagavad Gītā. De esa misma época procede el Rāmayāṇa, libro sagrado de la India que contiene numerosas alusiones musicales, entre ellas los modos relativos a la música *rāga*.

399 (m.): Sócrates.

390 (n. h.): Heraclides de Ponto, autor del *Catálogo de músicos famosos* citado en el Pseudo Plutarco.

385 (m. h.): Aristófanes y Gorgias el sofista.

384 (n.): Demóstenes, y también en torno a ese año nace Aristóteles.

377 (m.): Hipócrates.

375: Año en torno al cual se sugiere la escritura de la *República* de Platón.

370 (fl.): Estratonico, citarista de fama y célebre por sus continuados viajes.

380: Dinastía XXX, la última de las indígenas de Egipto, concluida en 343 a. C.

370 (n. h.): Aristóxeno, filósofo y teórico de la música. Es posible que Telesias de Tebas fuera contemporáneo suyo; (n. h.) Teofrasto y el Maestro Meng (Mencio).

363: Instituidos en Roma los juegos escénicos o *ludi scenici*.

360 (m. h.): Timoteo de Mileto, de gran fama por sus nómoi y

ditirambos.

356 (n.): Alejando Magno.

357 (m. h.): Demócrito.

352: Demóstenes, *Primera Filípica.*

347 (m.): Platón.

342 (n. h.): Epicuro; en esos mismos años nace Menandro.

340 (h.): Papiro órfico de Derveni.

335 (h.): Fundación del Liceo, cerca de Atenas.

330 (h.): Aristóteles, *Política*; (fl.) Ismenias, uno de los más destacados auletas de la Antigüedad.

326 fl: Crates de Tebas.

324: Intervención de Alexis de Tarento, rapsoda, en las bodas de Alejandro Magno celebradas en Susa. Participaron en los festejos citaristas como Cratino de Metimna y citaredos como Heráclito de Tarento y Aristócrates de Tebas. Entre los auletas se encontraban Dioniso de Heraclea e Hipérbolos de Cízico.

323 (m.): Alejandro Magno.

322 (m.): Aristóteles.

320 (h.): Aristóxeno, *Harmonikà stoicheîa* o *Elementos armónicos*; (n. h.) Asclepíades.

303 (n. h.): Calímaco, filósofo y poeta. Algunos estudiosos cifran su nacimiento hacia 320. Escribió epigramas, aunque su importancia reside en los *Himnos*, uno de los cuales está dedicado a Apolo, donde dice: «También el ponto calla cuando ensalzan los aedos la cítara».

306: Epicuro funda su escuela en Atenas.

SIGLO III: Fragmentos musicales de *Ifigenia en Áulide*, de Eurípides, hallados en un papiro. La obra fue representada originariamente en el 408 a. C., y es posible que su música se deba al propio poeta. De este autor también se encontró en un papiro, fechado en torno al 200 a. C., un pasaje musical del coro de *Orestes*. Zenón de Citio funda en Atenas su escuela

estoica. Menipo de Gadara. Invención del órgano hidráulico (*hydraulikon órganon*) atribuida al ingeniero alejandrino Ctesibio. En Roma se denominó *organum hydraulicum* o *hydraulus*, al que Nerón era muy aficionado. Tertuliano (*Acerca del alma*, XIV) lo cree un invento de Arquímedes. Euclides, autor de *Los elementos* o *Stoicheîa*.

300 (n. h.): Ánite de Tegea. Primera referencia al monocordio tonométrico por Euclides (k*atatomé kanómos*). El laúd chino del tipo *gut-komm*, antecesor de la *p'i-p'a*, que será concebido como símbolo de la fuerza celeste, terrena y humana. La *biwa* de Japón deriva de este último ejemplar.

295 (n. h.): Apolonio de Rodas, que escribirá *El viaje de los Argonautas*.

287 (n. h.): Arquímedes; (m. h.) Teofrasto.

285 (n. h.): Eratóstenes, autor de la *Mitología del firmamento*; (m.) Crates.

270 (n. h.): Gneo Nevio.

235 (m.): Lu Pu-Wei, impulsor o artífice del libro *Lu Shin Ch'un Ch'iu*, en el que se establecieron los cimientos de la teoría musical china.

232 (m. h.): Cleantes.

240 (m. h.): Calímaco.

239: Ennio, autor de los *Anales*.

221: Llegada de la dinastía Qin de China, en la que, a causa de la quema de libros, se destruyeron numerosas fuentes musicales. Dicha dinastía finalizará en 206.

213 (n. h.): Carnéades, filósofo escéptico.

207 (m. h.): Crisipo, sucesor de Cleantes en la Estoa.

206: Dinastía china Han, extendida hasta el 208 d. C., en la cual se procedió a la escritura de numerosos tratados y escritos sobre música y a recuperar, copiar y difundir los textos de la antigua tradición. Predominio de la llamada Escuela de los Letrados.

Propagación de especímenes antecesores del laúd *p'i-p'a*.

204: Plauto, *El militar fanfarrón*.

SIGLO II: Notación musical, en modo frigio, de un *skólion* o canción de banquete dedicada a la bebida, encontrado en una columna funeraria de Seikilos de Tralles, en Asia Menor. *Libro de los ritos* o *Li chi*, que encierra numerosa información sobre la música china. El *Yueh chi* o *Libro de música*, que no ha llegado hasta nosotros, contenía, según refiere el *Li chi*, bases de la teoría musical china y noticias sobre la especulación acústica.

200 (h.): *Nāṭyaśāstra* de Bhārata, el más antiguo texto hindú consagrado exclusivamente a la música.

193 (n. h., o quizá una década más tarde): Terencio, autor de *El eunuco*.

141: Inicio de la regencia del emperador Wu, que continuará hasta el 87 a.C., bajo la cual se instituyó una academia musical con el fin de fijar el diapasón, estudiar los fundamentos de la teoría musical y compilar archivos de esta materia.

138: Inscripción del primer *Himno délfico* con notación musical, hallado en una estela del templo.

128: Inscripción del segundo *Himno délfico* encontrado, obra de Limenio de Atenas; (n.) Publio Cornelio Escipión Emiliano, destinataro del *Sueño de Escipión* ciceroniano.

120 (fl. h.): Antípatro Sidonio.

116 (n.): Marco Terencio Varrón, autor de *De la lengua latina* y del primer libro musical en latín *De musica*, hoy perdido.

110 (n. h.): Filodemo de Gadara. En torno a estas décadas algunos autores enmarcan la órfica *Teogonía de las rapsodias*.

106 (n.): Marco Tulio Cicerón.

100 (h.): Nicómaco, *Harmonikòn Encheirídion*; (n.) Julio César.

94 (n. h.): Lucrecio, autor del *De rerum natura*.

91 (m.): Lucio Licinio Craso, considerado por Cicerón el más brillante orador romano.

90: En las décadas que se sitúan alrededor de esa fecha se cifra el caldero encontrado en Jutlandia con representaciones de *karnyx*.

85 (n. h.): Salustio.

75 (fl.): Filodemo.

65 (n.): Horacio.

63: Augusto, primero de los emperadores romanos.

60: En torno a este año Diodoro Sículo redactó la *Biblioteca histórica*, tal vez finalizada en el 30 a. C.

56 (n. h.): Tácito, que escribirá *Germania*, *Historia* y *Anales*.

55: Cicerón, *De oratore*. En torno a ese mismo año, acaso entre 54 y 51 a. C., escribe *De re publica*, que contiene *El sueño de Escipión*; m. h. Lucrecio.

54 (m. h.): Catulo.

50 (n. h.): Propercio. Hacia esa fecha, quizás en 51, m. Lucrecio. El ilustre arquitecto Vitrubio presta servicios militares a Julio César.

44: Asesinato de Julio César.

43 (m.): Cicerón; n. Ovidio.

36 (h.): Comienzo de las *Geórgicas* virgilianas. En el IV y último de sus libros se ofrece una de las más detalladas descripciones literarias del mito de Orfeo.

29 (h.): Propercio, primer libro de las *Elegías*.

27 (m. h.): Varrón.

26 (h.): Posible inicio de la escritura de la *Eneida*.

22: Pilades de Cilicia, creador de la pantomima.

20 (n. h.): Filón de Alejandría, autor del *De vita contemplativa*.

19 (m.): Virgilio.

16 (m. h.): Propercio.
8 (m.): Horacio.
4 (n. h.): Joshua ben Panthera, Jesús; (n. h.) Apolonio de Tiana, filósofo pitagórico; (n. h.) Lucio Anneo Séneca.

DESPUÉS DE CRISTO

SIGLO I: Dioniso de Halicarnaso el Joven, *Historia de la música*. Datación, a partir de este siglo y hasta el III, de los escritos religiosos y filosóficos atribuidos al mítico Hermes Trismegisto. Llegada de los monjes budistas de la India a China, donde introdujeron sus himnos y cantos y alcanzaron notable influencia a partir del siglo III.
3: En torno a este año inicio de las *Metamorfosis* y los *Fastos* ovidianos.
9 (h.): Ovidio comienza a escribir las *Tristes*, obra quizás terminada en torno al 12.
14 (m.): Augusto.
17 (m.): Tito Livio, historiador romano; m. h. Ovidio en Tomis, en la orilla oriental del mar Negro.
20 (fl. h.): Aurelio Cornelio Celso, *De medicina*.
23 (m.): Liu Shin.
24 (m.): Estrabón, cuya *Geografía* pudo haberla finalizado en torno al año 7.
27: Valerio Máximo viaja a Asia con Sexto Pompeyo.
30: Crucifixión de Jesús.
34 (h.): Conversión de Pablo de Tarso.
35 (n. h.): Marco Fabio Quintiliano, artífice de las *Instituciones oratorias*, publicadas hacia 95.
37 (n. h.): Flavio Josefo, autor de *Antiquitates Iudaicum*, que con probabilidad es de 93, acaso el año de su muerte.
46 (n. h.): Plutarco en Queronea, Beocia. Autor de *Vidas paralelas* y *Moralia*, le fue atribuido impropiamente

un importante tratado titulado *Sobre la música* que hoy se conoce bajo la autoría de Pseudo Plutarco. Sus obras suponen una valiosa fuente de referencias musicales.

50 (n. h.): Epicteto, autor de *Encheiridion*.

56 (n. h.): Tácito, en cuyos *Anales* se ofrecen pasajes ilustrativos sobre la música de su tiempo. En *Germania* dio noticia del *cornu alpinum*, un antecesor directo de la trompa de los Alpes.

65 (m.): Petronio, Séneca y Lucano.

70 (n. h.): Suetonio, autor de *De vita Caesarum* o *Vida de los césares*.

90 (h.): Apolodoro escribe la *Biblioteca mitológica*.

95 (h.): Publicación de *Instituciones oratorias* de Quintiliano.

SIGLO II: Claudio Ptolomeo, astrónomo y matemático, autor del *Almagesto* y de *Armónicas*. Arístides Quintiliano, cuya obra *Sobre la música* se fecha hacia finales de este siglo o tal vez en el decurso del siguiente. Tres himnos conservados, atribuidos al citaredo Mesomedes, protegido de Adriano: *Himno de las Musas*, *Himno de Helios* e *Himno de Némesis*. A comienzos de este siglo nace Décimo Junio Juvenal, el más importante poeta satírico romano; entre las continuas alusiones musicales existentes en sus *Sátiras* se mencionan músicos tales como el auleta Ambrosio, los citaristas Equión y Glafiro y el tañedor de lira Hedimeles. Precisamente Glafiro fue celebrado por muchos poetas, uno de ellos Antípatro de Tesalónica, que le dedicó el siguiente epigrama incluido en la *Antología Palatina* (II, 79): «Orfeo amansó a las fieras, y tú a Orfeo. Febo venció / al frigio, pero cede ante tu canto, Glafiro, / nombre que concuerda con tu arte y tu cuerpo. / Atenea jamás hubiera arrojado el aulós / si hubiese cantado igual que tú, dueño de variopintos / encantos. El

Sueño, entre los brazos de Pasítea, / se despertaría al escucharte».

Luciano, prolífico autor de diálogos, como el *Diálogo de los dioses* y *Diálogos de los muertos*. Artemidoro de Daldis, en cuyo *Libro de la interpretación de los sueños* hay numerosas referencias musicales. Primera mención del texto taoísta *Wen-tzu*.

101 (m. h.): Silio Itálico.

120 (m. h.): Plutarco.

121 (n): Marco Aurelio.

129(n.): Galeno, médico capital, recordado por el tratado *Sobre la localización de las enfermedades*. Murió hacia 210.

150 (n. h.): San Clemente de Alejandría, autor de obras como el *Protéptico* y el *Pedagogo*.

154 (n. h.): Bardesanes, padre de la himnología siria.

155 (fl. h.): Apuleyo, autor de *El asno de oro*.

160 (fl.): Pausanias; (n. h.) Tertuliano, convertido al cristianismo en el año 197.

164 (h.): Reconstrucción del Odeón de Atenas, ordenada por Herodes Ático.

170 (h. n.): Claudio Eliano. Entre estas fechas y el 300 se sitúa el libro *Perì mousikês* o *Sobre la música* del Pseudo Plutarco.

180 (n.): Sexto Empírico, autor de *Adversus mathematicos*. En torno a ese año floreció Antonino Liberal, que escribió *Las metamorfosis*. También hacia esa fecha, o quizá algunas décadas más adelante, Nāgārjuna compone los *Versos sobre los fundamentos del camino medio*. Muere Marco Aurelio, tras redactar los doce libros que conforman las *Meditaciones*. Sobre este año muere Aulo Gelio, autor de las *Noches áticas*.

185 (n. h.): Orígenes, entre cuyos libros destaca la apología del cristianismo *Contra Celso*.

197: Datación de *A los gentiles* y *Apologético* de Tertuliano.

SIGLO III: Himno de la Santísima Trinidad escrito en notación alfabética griega, descubierto en Oxirrinco en 1918. A finales de este siglo la Iglesia de Roma, ligada a las iglesias orientales y sobre todo griegas, comenzará a imponer su ritual en latín. Durante la primera mitad de la centuria se enmarca la existencia de Diógenes Laercio, que dio a conocer las preciosa colección de las *Vidas de los filósofos*.

200 (fl. h.): Ateneo de Náucratis, recordado por *El banquete de los eruditos*, obra que contiene abundantes referencias a la música.

205 (n. h.): Plotino, posiblemente en Licópolis, Egipto.

208: Fin de la dinastía china Han.

215 (m. h.): Clemente de Alejandría.

222: Año en el que acostumbra limitarse la producción de los textos de Tertuliano.

223 (n. h.): Hsi K'ang, ilustre autor de escritos sobre el laúd (*p'i-p'a*).

225: Advenimiento de la dinastía persa de los sasánidas, bajo cuya primacía, finalizada en 652, se redactó la versión definitiva del Avesta. Evolución del laúd sasánida llamado *barbat*.

226 (n.): Wang Bi, filósofo y comentarista de Lao tse.

233 (n. h.): Porfirio, autor de una *Vida de Pitágoras* y de los más famosos *Isagoge* y *Sobre el retorno del alma*. Su obra *Contra los cristianos* fue quemada en el siglo V.

244: Establecimiento de Plotino en Roma.

260 (n. h.): Eusebio de Cesarea, *Historia eclesiástica*, obra que ofrece numerosas noticias acerca del canto litúrgico. Es notable también su *Comentario a los salmos*.

262: Encuentro de Plotino y Porfirio en Roma.

267: Destrucción del Odeón producida tras la invasión ateniense de los hérulos.

270 (m.): Plotino.

285 (n. h.): Constantino el Grande.

SIGLO IV: Elio Donato, gramático y maestro de san Jerónimo. Claudiano, autor de los versos de *El rapto de Proserpina.*

305 (m. h.): Porfirio.

313: Edicto de Milán.

325 (m.): Lactancio, autor de las *Instituciones divinas* y del *De ira Dei* o *Sobre la ira de Dios.*

330 (m. h.): Jámblico, famoso por el libro *Sobre los misterios egipcios.* Fue autor de una *Vida de Pitágoras.*

333 (n. h.): San Ambrosio—algunos autores señalan su nacimiento hacia 339—, creador de al menos nueve himnos latinos. San Agustín le atribuyó cuatro: *Aeternum rerum conditor, Deus creator omnium, Iam surgit hora tertia* y *Veni redemptor gentium.*

340 (m. h.): Eusebio de Cesarea.

345 (n. h.): San Juan Crisóstomo.

347 (n. h.): San Jerónimo.

350 (h.): Establecimiento en la iglesia de Antioquía del modo de cantar los salmos.

355 (n. h.): Paulino de Nola.

360 (n. h.): Casiano, a quien se debe la obra *De institutis coenobiorum.*

373 (m.): Efrén de Nisbis, autor de los *Himnos del Paraíso.*

380: En una fecha comprendida a lo largo de la década iniciada en este año, tal vez en 382, el papa Dámaso sugirió a san Jerónimo la traducción de los textos bíblicos que darían pie a la Vulgata, no reunida y publicada en su totalidad hasta el siglo VI.

385: La monja Eteria (o Egeria) emprende un peregrinaje a Jerusalén. En la *Peregrinatio Etheriae* ofrece numerosas noticias sobre la música litúrgica eclesiástica.

388: Redacción definitiva de libro *Sobre la música* de san Agustín, que se publicará un año después.

391: Teodosio el Grande, emperador romano entre 388

y 395, prohíbe las formas y tradiciones paganas e impone un Estado ortodoxo cristiano.

397: San Agustín empieza a dar cuerpo a las *Confesiones*; (m. h.) su maestro san Ambrosio.

393 (m.): El poeta Décimo Magno Ausonio, célebre por su libro *Mosella*, los epigramas y el texto dedicado a una esclava germánica, *Bissula*.

SIGLO V: *Codex Alesandrinus*, el libro más antiguo de canto litúrgico hoy conocido. Elaboración en la Iglesia de Roma de un tipo de canto influido por las reminiscencias bizantinas, hebreas y griegas. Dioniso Areopagita, *La jerarquía celeste* y *Teología mística*. Martianus Capella, *Las nupcias de Filología y Mercurio*.

400 (fl.): Macrobio, autor de las *Saturnales* y de los *Comentarios al Sueño de Escipión*.

408 (n. h.): Prudencio, creador de poemas, himnos y de una alegoría titulada *Psychomachia* o *Lucha por el alma*.

412 (n. h.): Proclo, discípulo de Siriano.

413: Inicio de *La ciudad de Dios*, que san Agustín terminará en el 426.

420 (m.): San Jerónimo.

430 (m.): San Agustín.

438 (m. h.): Siriano, que escribió *Sobre la teología de Orfeo* y *Acuerdo entre Orfeo, Sócrates y Platón*.

431 m.: Paulino de Nola.

435: Aunque los testimonios arqueológicos revelan una antigüedad de los usos musicales en Japón que se remontan hasta el III milenio a. C., su primera documentación escrita se cifra hacia este año, cuando un séquito de músicos coreanos fue solicitado para participar en los funerales imperiales.

476 (n. h.): Boecio.

480 (m. h.): San Sidonio; (n. h.) san Benito de Nursia.

482 (n. h.): Justiniano.

485 (h.): La danza empieza a formar parte de las ceremonias confucianas.

490 (n. h.): Casiodoro, cuyas *Instituciones*, escritas para el mejor camino de la vía seglar y la religiosa, contienen numerosas acotaciones sobre música.

502 (n. h.): Liu Hsieh.

507 (h.): Boecio, *De musica*.

520 (h.): *Regula monachorum* de san Benito, donde se observa detalladamente la función de la música en el régimen monástico y los oficios.

526 (m.): Boecio, ajusticiado en Pavía.

530 (n. h.): Venancio Fortunato, distinguido por sus himnos latinos.

547 (m. h.): San Benito, muere de pie, en el oratorio, sujetado por sus discípulos.

560 (n. h.): San Isidoro, autor de la magna obra de las *Etimologías*.

562 (m. h.): Procopio, historiador grecobizantino.

565 (m.): Justiniano.

571 (n.): Muhammad ibn 'Abd Allah, Mahoma.

583 (m.): Casiodoro.

590: Inicio del papado de Gregorio el Grande, que propugnó el reordenamiento y unificación del canto procedente del antiguo ritual romano. En razón de su nombre, este canto sería denominado gregoriano hacia finales del siglo VIII, aunque todavía de manera no generalizada.

BIBLIOGRAFÍA

AUTORES ANTIGUOS

Agustín, san, *La música*, en *Obras completas* XXXIX; trad. cast., Alfonso Ortega, Madrid, 1988. Entregado ya nuestro libro, ha visto la luz *Sobre la música*; trad. cast., Jesús Luque y Antonio López Eisman, Madrid, 2007.

—, *Las confesiones*; trad. cast., Olegario García de la Fuente, Madrid, 1986.

—, *La ciudad de Dios*; trad. cast., Francisco Montes de Oca, México D.F., 1966 [10.ª reimp. 1990].

Anaxágoras, *Fragmentos*; trad. cast. Juan Martín, Buenos Aires, 1962 [5.ª reimp. 1982].

Antología Palatina; trad. cast., Manuel Fernández Galiano, vol I: *Epigramas helenísticos*; trad. cast., Guillermo Galán Vioque; vol II: *La guirnalda de Filipo*, Madrid, 1998 y 2004, respectivamente.

Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV a. C.; trad. cast., Carlos García Gual, Madrid, 1980.

Antonino Liberal. Véase Heráclito [el rétor].

Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, trad. cast., José Calderón, Madrid, 1987.

Apolonio de Rodas, *El viaje de los Argonautas*; trad. cast., Carlos García Gual, Madrid, 1987.

Apuleyo, L., *Florida*; trad. cat., Marçal Olivar, Barcelona, 1932.

Argonáuticas órficas; trad. cast., Miguel Periago Lorente, Madrid, 1987.

Arístides Quintiliano, *Sobre la música*, trad. cast., Luis Colomer y Begoña Gil, Madrid, 1996.

Aristófanes, *Las nubes*; trad. cast., Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos, Madrid, 1994.

—, *Las ranas*; trad. cast., Francisco Rodríguez Adrados y Juan Rodríguez Somolinos, Madrid, 1994.

—, *Las avispas*; trad. cast., Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, 2000.

—, *Lisístrata*; trad. cast., Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, 2000.

—, *La asamblea de las mujeres*; trad. cast., Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, 2000.

Aristóteles, *Retórica*; trad. cast., Antonio Tovar, Madrid, 1971.
—, *Poética*; trad. cast., José Alsina Clota, Barcelona, 1977.
—, *Arte poética*; trad. cast., Aníbal González, Madrid, 1987.
—, *Metafísica*; trad. cast., Tomás Calvo, Madrid, 1994.
—, *Política*; trad. cast., Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, 1986 [5.ª reimp. 1997].
—, *Ética a Nicómaco*; trad. cast., José Luis Calvo, Madrid, 2001.
Aristóxeno, *Harmonica elementa*; ed. Rosetta Da Rios, Roma, 1954.
Artemidoro de Daldis, *El libro de la interpretación de los sueños*; trad. cast., Mª Carmen Barrigón y Jesús Mª Nieto, Madrid, 1999.
Ateneo de Náucratis, *El banquete de los eruditos*, libros VI-X, 2 vols; trad. cast., Lucía Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, 2006 (en curso de publicación).
—, *The Deipnosophist*, libro XIV; trad. ing., C.B. Gulick, Harvard, 1971.
Aulo Gelio, *Noches áticas*, 2 vols; trad. cast., Manuel Antonio Marcos Casquero y Avelino Domínguez, León, 2006.
Avesta; trad. cast., Juan B. Bergua, Madrid, 1992.
Bhagavad Gītā; trad. cast., Jordi Groh, Barcelona, 1997.
Biblia, La Santa; (VV. TT., ed. Evaristo Martín Nieto), Madrid, 1987 [15.ª reimpresión], 1999.
Boecio, A.M.T.S., *De institutione musica*, en *Opera omnia*, en ed. de J.P. Migne, París, 1882, pp. 1167-1300.
—, *Tratado de música*; trad. cast., Salvador Villegas Guillén, Madrid, 2005.
—, *Consolación de la Filosofía*, trad. cast., Leonor Pérez, 1997.
Bucólicos griegos. Teócrito, Mosco, Bión; trad. cast., M. García Teijeiro y María M. Molinos Tejada, Madrid, 1986.
Calímaco, *Himnos y Epigramas*; trad. cast., Jordi Redondo, Madrid, 1999.
Capella, M., *Le Nozze di Filologia e Mercurio*; edición bilingüe; trad. it. Ilaria Ramelli, Milán, 2001.
Celso, A.C., *Los ocho libros de medicina*; trad. cast., Agustín Blánquez, Barcelona, 1966.
Cicerón, M.T., *El orador*, trad. cast., E. Sánchez Salor, Madrid, 1991.

—, *El sueño de Escipión*; trad. cast., Jordi Raventós, Barcelona, 2004.
—, *Debates en Túsculo*; trad. cast., Manuel Mañas, Madrid, 2004.
Clemente de Alejandría, san, *Protréptico*; trad. cast., M.ª Consolación Isart, Madrid, 1994.
Confucio, *Lunyu* (*Analectas*), trad. cast., Anne-Hélène Suárez Girard, Barcelona, 1997.
—, *Aforismos*; trad. cast., Luisa Fernanda Aguirre, Madrid, 1997.
—, *Los cuatro libros*; trad. cast., Joaquín Pérez Arroyo, Barcelona, 2002.
Corán, El; trad. cast., Juan Vernet, Barcelona, 1983.
Corpus Hermeticum y Asclepio. Véase Copenhaver, B.P.
Cuentos y fábulas del Antiguo Egipto; trad. cast., Jesús López, Madrid, 2005.
De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos; trad. cast., Alberto Bernabé, Madrid, 2001.
Demóstenes, *Filípicas*; trad. cast., Valentín Conejero, Barcelona, 1980.
Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* (Libros I-III); trad. cast., Manuel Serrano Espinosa, Madrid, 2004.
Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos*; trad. cast., José Ortiz y Sanz, 2 vols, Barcelona, 2002. Existe una magnífica ed. y trad. catalana, *Vides del filòsofs*, a cargo de Antoni Piqué Argordans, 2 vols, Barcelona, 1988. Entregado ya nuestro libro, felizmente ha aparecido *Vidas de los filósofos ilustres*; trad. cast., Carlos García Gual, Madrid, 2007.
Dioniso Areopagita. V. Pseudo Dioniso Areopagita.
Eliano, *Historia de los animales*; trad. cast., José Mª Díaz Regañón, 2 vols, Madrid, 1984.
Empédocles, *Sobre la naturaleza de los seres* y *Las purificaciones*, trad. cast., José Barrio, Buenos Aires, 1981 [3.ª reimp.].
Epicuro, *Obras*; trad. cast., Montserrat Jofresa, Madrid, 1991.
Epopeya de Gilgameš, rey de Uruk; trad. cast., Joaquín Sanmartín, Madrid, 2005. Asimismo he utilizado las eds. de Federico Lara Peinado, *Poema de Gilgamesh*, Madrid, 1988 [3.ª reimp., 1997]; la francesa de Jean Bottéro, *L'Épopée de Gilgameš. Le*

grand homme qui ne voulait pas mourir, París, 1992 [existe una trad. cast. de este libro a cargo de Pedro López Barja de Quiroga, *La epopeya de Gilgamesh. El gran hombre que no quería morir*, Madrid, 1998]; y la italiana de Giovanni Pettinato, *La saga di Gilgamesh*, Milán, 2004.

Eratóstenes, *Mitología del firmamento*; trad. cast., Antonio Guzmán, Madrid, 1999.

Esquilo, *Tragedias*; trad. cast., B. Perea Morales, Madrid, 1993.

Eurípides, *Tragedias*; trad. cast., A. Medina González, J.A. López Férez; C. García Gual, L.A. de Cuenca y J.L. Calvo Martínez, Madrid, 1977-1979.

Farid Ud-Din Attar, *La asamblea de los pájaros*; trad. cast., Buenos Aires, 1994.

Filón de Alejandría, *Los terapeutas. De vita contemplativa*; trad. cast., Senén Vidal, Salamanca, 2005.

Flavio Josefo, *Antigüedades judías*, 2 vols; trad. cast. José Vara, Madrid, 1997-2002.

Fragmentos de épica griega arcaica; trad. cast., Alberto Bernabé, Madrid, 1979.

Galeno, *Sobre la localización de las enfermedades*; trad. cast., Salud Andrés, Madrid, 1997.

Heráclito [el rétor], *Alegorías de Homero*; trad. cast., María Antonia Ozaeta, Madrid, 1989. Contiene asimismo la obra *Metamorfosis* de Antonino Liberal.

Heráclito [de Éfeso], *Razón común*; trad. cast., Agustín García Calvo, Madrid, 1985.

Hermes Trismegisto. Véase Copenhaver, B.P.

—, *Tres tratados*; trad. cast., Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, 1966 [2.ª reimp. 1982].

Herodoto, *Historias*, 3 vols; trad. cast., Arturo Ramírez, México D.F., 1984; también se ha seguido la trad. cast., de Bartolomé Pou, *Los nueve libros de la Historia*, Barcelona, 1976.

Hesíodo, *Obras y fragmentos*; trad. cast., Aurelio Pérez y Alfonso Martínez, Madrid, 1983.

Hieros logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá; trad. cast., Alberto Bernabé, Madrid, 2003.

Himnos a Isis, trad. cast., Elena Muñiz, Madrid, 2006.

Himnos órficos; trad. cast., Miguel Periago Lorente, Madrid, 1987.

Himnos sumerios; trad. cast., Federico Lara Peinado, Madrid, 1988.
Hipócrates, *Tratados médicos*; trad. cast., Josep Alsina, Barcelona, 2001.
Homero, *Ilíada*, 2 vols; trad. cast., Rubén Bonifaz, México D.F., 1996. Asimismo he tenido en cuenta las eds.: *Ilíada*; trad. cast., Antonio López Eire, Madrid, 1989; *Ilíada*; trad. cast., E. Crespo Güemes, Madrid, 1991; e *Ilíada*; trad. cast., Agustín García Calvo, Madrid, 1995.
—, *Odisea*; trad. cast., Fernando Gutiérrez, Barcelona, 1996. Asimismo he seguido la trad. cast., de Carlos García Gual, *Odisea*, Madrid, 2004.
Horacio, Q.F., *Obras completas*; trad. cast., Alfonso Cuatrecasas, Barcelona, 1986.
—, *Odas*; trad. cast., Jaume Juan, Barcelona, 1988.
—, *Epístola a los Pisones* (*Arte poética*); trad. cast., Aníbal González, Madrid, 1989.
I Ching. Véase *Yijing. El libro de los cambios.*
Isidoro de Sevilla, san, *Etimologías*, 2 vols; trad. cast., José Oroz Reta y Manuel. A. Marcos Casquero, Madrid, 1995 [3.ª reimp. 2000].
Jámblico, *Vida pitagórica. Protréptico*; trad. cast., Miguel Periago Lorente, Madrid, 2004.
—, *Sobre los misterios egipcios*; trad. cast., Enrique Ángel Ramos, Madrid, 1997.
Jenofonte, *Obras menores* [véase *Hierón. La república de los lacedemonios* y *El jefe de la caballería*]. Y Pseudo Jenofonte, *La república de los atenienses*; trad. cast., Orlando Guntiñas, Madrid, 1984.
Juvenal, D.J., *Sátiras*, trad. cast., Roberto Heredia, México D.F., 1984.
La ciencia del brahman. Once Upaniṣad antiguas; trad. cast., Ana Agud y Francisco Rubio, Madrid, 2000.
La literatura en el Egipto Antiguo, trad. cast., Ángel Sánchez, Sevilla, 2003.
La gran épica del Mahābhārata; ed. de Lidchi-Grassi, Barcelona, 1998.
Lao tse, *Tao te Ching*; trad. cast., Carmelo Elorduy, Madrid, 1996 [4.ª reimp. 2004]. Asimismo he tenido en cuenta las muy

recomendables ediciones: *El libro del Tao*; trad. cast., Juan Ignacio Preciado, Madrid, 1990. *Tao te king*; trad. cast., Anne-Hélène Suárez Girard, Madrid, 1998 [3.ª reimp. 2004], y *Tao Te Ching. Los libros del Tao*; trad. cast., Iñaki Preciado, Madrid, 2006.

—, *Wen-tzu* (en la ed. de Th. Cleary); trad. cast., Alfonso Colodrón, Madrid, 1994.

La sabiduría del bosque. Antología de las principales Upaniṣads; trad. cast., Félix G. Ilárraz y Óscar Pujol, Madrid, 2003.

Le Livre des morts ; ed. Albert Champdor, París, 1963; trad. cast., Mª Luz González, *El libro egipcio de los muertos*, Madrid, 1982. [reimp. 2003].

Liberal, A. Véase Heráclito [el rétor].

Libro egipcio de los muertos. Véase *Le Livre des morts.*

Libro de los muertos; trad. cast., Federico Lara Peinado, Madrid, 1989.

Libro tibetano de los muertos; atribuido a Padma Sambhava, (ed. de Robert A. Thurman), trad. cast. del ing., Miguel Portillo, Barcelona, 1994.

Lírica griega arcaica (Poemas corales y monódicos, 700-300 a. C.); trad. cast., F. Rodríguez Adrados, Madrid, 1986.

Líricos griegos arcaicos, trad. cast., Juan Ferraté, Barcelona, 1991.

Lucrecio, T.C., *De la naturaleza*; trad. cast., Eduard Valentí Fiol, Barcelona, 1984.

—, *De la Realidad*; trad. cast., Agustín García Calvo, Madrid, 1997.

Macrobio, *Comentarios al Sueño de Escipión*; trad. cast., Jordi Raventós, Madrid, 2005.

Mahābhārata, El. Véase *La gran épica del Mahābharāta.* Existe una interesante trad. cat. de Artur Martí, *El Mahābhārata*, Reus, 2002.

Marco Aurelio, *Meditaciones*, trad. cast., Ramón Bach, Madrid, 1994.

Meliso. Véase Parménides.

Mitología mesopotámica: Adapa y Etana. Dos poemas acadios; trad. cast., Rafael Jiménez Zamudio, Madrid, 2004.

Mitos, leyendas y rituales de los semitas occidentales; trad. cast., Gregorio del Olmo Lete, Madrid, 2002.

Nāgārjuna, *Mūlamadhyamakakārikā*; trad. cast., Abraham Vélez de Cea, *Versos sobre los fundamentos del camino medio*, Barcelona, 2003.

Padma Sambhava. Véase, *Libro tibetano de los muertos.*

Paladio, *Historia lausíaca*; trad. cat., Antoni Ramon, Barcelona, 1927.

Parménides, Zenón, Meliso (Escuela de Elea), *Fragmentos*; trad. cast., José Antonio Míguez, Buenos Aires, 1966 [5.ª reimp. 1981].

Paulino de Nola, *Poemas*; trad. cast., Juan José Cienfuegos, Madrid, 2005.

Petronio, A., *El Satiricón*; trad. cast., Julio Picasso, Madrid, 1988.

Platón, *Obras completas*; trad. cast., Francisco de P. Samaranch, Luis Gil y José Antonio Míguez, Madrid, 1981 [5.ª reimp.]. Las referencias musicales son especialmente notables en *República, o de la justicia*; *Leyes, o de la legislación*; *Timeo, o de la naturaleza*; *Fedón, o del alma*; *Teeteto, o de la ciencia*; *Protágoras, o los sofistas*; *Gorgias, o de la retórica*; *Ión, o sobre la Ilíada*; *Menéxeno, o la oración fúnebre*; y *Eutidemo, o el discutidor.*

Plotino, *Eneadas*; trad. cast., Jesús Igal, 3 vols, Madrid, 1982, 1985 y 1998, respectivamente.

Plutarco, *Obras morales y de costumbres* (*Moralia*), 13 vols, Madrid, 1985-2004. Son especialmente ricos en contenido musical los siguientes títulos: Tomo I: *Cómo debe el joven escuchar la poesía*; trad. cast., Concepción Morales y José García. Tomo II: *Banquete de los siete sabios*; *Consejos para conservar la salud*; *Deberes del matrimonio*; *Sobre la superstición*; trad. cast., Concepción Morales y José García. Tomo III: *Máximas de reyes y generales*; *Máximas de espartanos*; *Virtudes de mujeres*; *Antiguas costumbres de los espartanos*; *Máximas de espartanos*; trad. cast., Mercedes López Salvá, Madrid, 1987. Tomo IV: *Charlas de sobremesa*; trad. cast., Francisco Martín, Madrid, 1987. Tomo VI: *Isis y Osiris*; *Los oráculos de la Pitia*; trad. cast., Francisca Pordomingo y José Antonio Fernández Delgado, Madrid, 1995. Tomo XIII: *Sobre la música* (Pseudo Plutarco) y *Fragmentos de vidas*; trad. cast., trad. cast., José García López y Alicia Morales, Madrid, 2004. Es asimismo estimable la trad. cast. de *Sobre la música* de Manuela García Valdés,

contenida en *Obras morales y de costumbres*: *Sobre Isis y Osiris*; *Diálogos píticos*; *Sobre la E de Delfos*; *Sobre por qué la Pitia no profetiza ahora en verso*; *Sobre la desaparición de los oráculos*; *Sobre el amor*; Madrid, 1987.

—, *Vidas paralelas*; trad. cast., Antonio Ranz Romanillos, Barcelona, 1990.

Píndaro, *Epinicios*; trad. cast., Josep Alsina Clotas, Madrid, 1988.

Plinio el Viejo, *Historia natural*; trad. cast., A. Fontán, E. del Barrio, I. García Arribas, A. Mª. Moure Casas, L.A. Hernández Miguel y Mª. L. Arribas Hernáez, 3 vols, Madrid, 1995. Asimismo se ha tenido en cuenta la trad. cast. preparada por J. Cantó, I. Gómez Santamaría, S. González Marín y E. Tarriño, Madrid, 2002.

Poesía y teatro del antiguo Egipto; trad. cast., Josep Soler, Madrid, 1993.

Poetisas griegas; trad. cast., Alberto Bernabé y H. Rodríguez Somolinos, Madrid, 1994.

Porfirio, *Vida de Pitágoras*; trad. cast., Miguel Periago, Madrid, 1987.

(En la misma ed. se encuentran los títulos *Argonáuticas órficas* y los *Himnos órficos*, obras no debidas a Porfirio).

—, *La gruta de las ninfas. Carta a Marcela*; trad. cast., Miguel Periago, Madrid, 1992.

Propercio, S., *Elegías*; trad. cast., Antonio Tovar, Madrid, 1984. De este mismo autor he tenido en cuenta las *Elegías* en trad. cast. de Rubén Bonifaz, México D.F., 1983.

Pseudo Dioniso Areopagita, *Obras completas*; trad. cast., Hipólito Gil y Teodoro H. Martín, Madrid, 2002.

Pseudo Jenofonte. Véase Jenofonte.

Pseudo Plutarco. Véase Plutarco.

Ptolomeo, C., *Armónicas*; trad. cast., Demetrio Santos, Málaga, 1999.

Quintiliano, F. M., *Obra completa*, 4 vols, trad. cast., Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, 1997.

Regla de san Benito; trad. cast., G. Colombás, Zamora, 1991 [3.ª reimp.].

Safo, *Poemas*; trad. cast., Juan Manuel Macías, Barcelona, 2007. Se han tenido en cuenta, además, las ediciones *Poemas y fragmen-*

tos; trad. cast., Juan Manuel Rodríguez Tobal, Madrid, 1993; y *Poemas y testimonios* de Aurora Luque, Barcelona, 2004.
Sambhava, P. Véase Padma Sambhava.
Séneca, L.A., *Cartas morales a Lucilio*; trad. cast., Jaime Bofill, Barcelona, 1985.
Sexto Empírico, *Contra los profesores*; trad. cast., Jorge Bergua, Madrid, 1997.
Sófocles, *Tragedias y fragmentos*; trad. cast., Mariano Benavente, Madrid, 1999.
Suetonio, C., *Los doce césares*, trad. cast., Jaime Arnal, Madrid, 1985.
Tácito, P.C., *Anales*; trad. cast., Carlos Coloma, Barcelona, 1986.
Teócrito, *Idilios*; trad. cast., Antonio González Laso, Madrid, 1973.
Teofrasto, *Sobre las sensaciones*; trad. cast., José Solana Dueso, Barcelona, 1989 [reimp. 2006].
Tertuliano, *Acerca del alma*; trad. cast., J. Javier Ramos, Madrid, 2001.
—, *Apologético. A los gentiles*; trad. cast., Carmen Castillo, Madrid, 2001.
Textos de estética taoísta, trad. cast., Luis Racionero, Madrid, 1983.
The Illustrated egyptian Book of the Dead, ed. R. Seleem, Londres, 2001; trad. cast., *El libro de los muertos ilustrado*, Isabel Pérez, Madrid, 2004.
Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*; trad. cast., Luis M. Macía Aparicio, Madrid, 1989.
Upaniṣads; trad. cast., Daniel de Palma, Madrid, 1995.
Varrón, M. T., *De lingua latina*; trad. cast., Manuel-Antonio Marcos, Barcelona, 1990.
Vedas, Los; trad. cast., Juan B. Bergua, Madrid, 2001 [5.ª reimp.].
Versos áureos de Pitágoras y otros fragmentos pitagóricos (ed. F.M. Firth); trad. cast., Esteve Serra, Palma de Mallorca, 2004.
Virgilio, *Obras completas*; trad. cast., VV. TT., Madrid, 2003.
Vitrubio, M., *De Architectura*; trad. cast., Joseph Ortiz y Sanz, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, 1787 [reimp. 1987].
Wen-tzu (Versión de Th. Cleary); trad. cast., Alfonso Colodrón, Madrid, 1994 [7.ª reimp. 2003].

Yijing. El libro de los cambios; trad. cast., Jordi Vilà y Albert Galvany, Girona, 2006.
Zenón. Véase Parménides.

AUTORES MODERNOS

Acker, C., *Dionisos en transe: la voix des femmes*, París, 2002.
Agamben, G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Turín, 1977; trad. cast., Tomás Segovia, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, 1995.
Alciato, *Emblemas*; en la ed. de Santiago Serrano; trad. cast., Pilar Pedraza, Madrid, 1985.
Allen, D., *Philosophies of Music History. A Study of General Histoires Music* 1600-1960, Nueva York, 1962.
Andrés, R., *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, 1995-2001.
—, *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música*, Barcelona, 2007.
Anselmo, san, *Proslogion. Sobre la verdad*; trad. cast., Manuel Fuertes y Ángel J. Cappelletti, Barcelona, 2002.
Ansermet, E., *Les fondéments de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, 1961.
Arce, J., *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988.
Arnau, C., *Chamanismo entre los chorses de Siberia*, Barcelona, 2004.
Arte budista tibetano (catálogo), Pollença, 1990.
Aubert, L., *Planète musicale. Catalogue du Musée d'Ethnographie de Genève*, Ginebra, 1985.
Auer, P., Couper-Kuhlen, E., y Muller, F., *Language in Time: The Ryththm and Tempo of Spoken Language*, Nueva York, 1999.
Avalon, A., *Garlands and Letters*, Madrás, 1985.
Baines, A., *Musical Instruments Through the Ages*, Londres, 1961; trad. cast., José Mª Martín Triana, *Historia de los instrumentos musicales*, Madrid, 1988.
Baroni, M., *Suoni e significati*, Florencia, 1987.
Bélis, A., *Aristoxène de Tarente et Aristote*, París, 1986.

—, *Les Musiciens dans l'Antiquité*, París, 1999.

Bergmans, L., y Koetsier, T., (eds.), *Mathematics and the Divine, a historical study*, Ámsterdam, 2004.

Bergson, H., *La pensée et le mouvant*, París, 1998 [12.ª reimp.]; trad. cast., M.H. Alberti, *El pensamiento y lo moviente*, Buenos Aires, 1972.

Bermudo, J., *Libro de la declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555 [reimp. facs. 1982].

Bernabé, A., *Textos órficos y filosofía presocrática. Materiales para una comparación*, Madrid, 2004.

Bickel, S., y Mathieu, B., (eds.), *D'un monde à l'autre. Textes des pyramides. Textes de sarcophages*, El Cairo, 2004.

Biedermann, H., *Knaurs Lexikon der Symbole*, Múnich, 1989; trad. cast., Juan Godo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1993 [reimp. 2004].

Binford, L.R., *Bones : Ancient Men and Modern Myths*, Nueva York, 1991.

Blacking, J., *How Musical is Man?* Seattle, 1973; trad. cast., Francisco Cruces, *¿Hay música en el hombre?* Madrid, 2006.

Blanchot, M., *L'espace littéraire*, París, 1955; trad. cast., Ana Poca, *El espacio literario*, Barcelona, 1972.

Bloch, E., *Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt, 1972.

Blumenberg, H., *Arbeit am Mythos*, Frankfurt, 1979; trad. cast., Pedro Madrigal, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, 2003.

Bonnefoy, Y., (ed), *Dictionnaire des mythologies et des religions traditionnelles et du monde antique*, París, 1981, trad. cast., VV. TT. *Diccionario de las mitologías* , 6 vols, Barcelona, 1995-2005.

Bottéro, J., y Kramer, S.N., *Lorsque les dieux faisaient l'homme. Mythologie mésopotamienne*, París, 1989; trad. cast., Javier González, *Cuando los dioses hacían de hombres. Mitología mesopotámica*, Madrid, 2004.

Boyce-Tillman, J., *Constructing Musical Healing*, Londres, 2000; trad. cast., Verónica Canales, *La música como medicina del alma*, Barcelona, 2003.

Brelet, G., *Le temps musical. Essai d'unje esthétique nouvelle de la musique*, 2 vols, París, 1949.

Bril, J., *À cordes et à cris. Origines et Symbolisme des Instruments de musique*, París, 1980.

Brodsky, J., *On Grief and Reason. Essays*, Nueva York, 1995; trad. cast., Antoni Martí García, *Del dolor y la razón*, Barcelona, 2000.

Browker, J. Véase *The Oxford Dictionary of World Religions*.

Brown, S. Véase Wallin, N. L.

Cacciari, M., *Le dieu qui danse*, París, 2000; trad. cast., Virginia Gallo, *El dios que baila*, Barcelona, 2000.

Cage, J., *Silence*, Wesleyan, 1961; trad. cast., P. Pedraza, *Silencio*, Madrid, 2002.

Caillois, R., *Le mythe et l'homme*, París, 1938 [reimp. 1998].

—, *L'homme et le sacrée*, París, 1939; trad. cast., Juan José Domenchina, *El hombre y lo sagrado*, México D.F., 1942 [reimp. 1996].

Castanet, P.-A. y Cisternino, N., *Giacinto Scelsi: Viaggio al centro del suono*, La Spezia, 2001.

Castel, E., *Gran diccionario de mitología egipcia*, Madrid, 2001.

Cerone, P., *El melopeo y maestro*, Nápoles, 1613 [reimp. 1969].

Chailley, J., 40.000 *ans de musique*, París, 1961.

—, *La musique grecque antique*, París, 1979.

Champdor, A., *Le libre des morts*, París, 1963; trad. cast., Mª Luz González, *El libro egipcio de los muertos*, Madrid, 1982.

Chardin, T. de., *Hymn of the Universe*, Nueva York, 1965; trad. cast., *Himno del Universo*, Madrid, 1996.

Cisterino, N. Véase Castanet, P.-A.

Clottes, J., y Lewis-Williams, D., *Les chamanes de la préhistoire. Transes et magie dans les grottes ornées*, París, 1996.

Collin, R., *The Theory of Celestial Influence*, Londres, 1980.

Collisani, A., *Musica e simboli*, Palermo, 1988.

Collori della Musica. Dipinti, strumenti e concerti tra Cinquecento e Seicento, (eds. Analissa Bini, Claudio Strinati y Rossella Vodret), Milán, 2000.

Combarieu, J., *La músique et la magie. Étude sur les origines populaires de l'art musical. Son influence et sa fonction dans les sociétés*, París, 1909.

—, *Histoire de la musique*, 3 vols, París, 1920.

Comotti, G., *La musica nella cultura greca e romana*, en *Storia della musica,* I, Turín, 1977; trad. cast., Rubén Fernández, *La música en la cultura griega y romana*, en *Historia de la música,* 1, Madrid, 1986.

Cooke, D., *The Language of Music*, Oxford, 1959.

Coomaraswamy, A. K., *The dance of Ṣiva. Essays on Indian Art and Culture*, Londres, 1924; trad. cast., Eva Fernández del Campo y Pablo Jiménez Dasí, *La danza de Ṣiva. Ensayos sobre arte y cultura india*, Madrid, 1996.

Copenhaver, B. P., *Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius*, Cambridge, 1992; trad. cast., Jaume Pórtulas y Cristina Serna, *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid, 2000.

Corbin, H., *Spiritual Body and Celestial Earth*, Pinceton, 1977; trad. cast., *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Madrid, 1996.

Cornaro, L. Véase Ficino, M.

Cotterell, A., *A Dictionary of World Mythology*, Oxford, 1979, trad. cast., *Diccionario de mitología universal*, Barcelona, 1988.

—, (ed.), *The Encyclopedia on Ancient Civilizations*, Londres, 1980; trad. cast., Juan Faci, *Historia de las civilizaciones antiguas. Egipto, Oriente Próximo*, Barcelona, 1984.

Couliano, I. P. Véase Eliade, M.

Couper-Kuhlen, E. Véase Auer, P.

Cruces, F., (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, 2001.

Curtius, E.R., *Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948; trad. cast., Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 vols, México D.F., 1955 [2.ª reimp. 1976].

Dahlhaus, C., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Colonia, 1977; trad. cast., Nélida Machain, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, 1997.

—, *Musikästhetik*, Kassel, 1996; trad. cast., Juan Luis Milán, *Estética de la música*, Zaragoza, 1996.

Dalavaud-Roux, M.-H., *Les danses armees en Grece Antique*, Aix-en-Provence, 1993.

—, *Les danses pacifiques en Grece Antique*, Aix-en-Provence, 1994.

—, *Les danses dionysiaques en Grece Antique*, Aix-en-Provence, 1995.

Dante, *El Convivio*; trad. cast., Cipriano Rivas, Madrid, 1948.

Davies, S., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford, 2003.

Delumeau, J., *Une histoire du paradis*, 3 vols, París, 1992; trad. cast., Sergio Ugalde, Adrien Pellaumail y Mª del Pilar Ortiz, *Historia del Paraíso*, 3 vols, Madrid, 2005.

Descartes, R., *Compendio de música*, trad. cast., Primitiva Flores y Carmen Gallardo, Madrid, 1992.

—, *Las pasiones del alma*, trad. cast.,

Detienne, M., *L'écriture d'Orphée*, París, 1989; trad. cast., Marco Aurelio Galmarini, *La escritura de Orfeo*, Barcelona, 1990.

Dodds, E. R., *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, 1951; trad. cast., María Araujo, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 1960 [13.ª reimp.].

Donà, M., *Epifanías admirables. Apogeo y consumación de la Antigüedad*, Madrid, 1996.

—, *Filosofia della musica*, Milán, 2006.

During, J., *Musiques d'Asie centrale. L'esprit d'une tradition*, París, 1998.

Eliade, M., *Images et symboles*, París, 1955; trad. cast., Carmen Castro, *Imágenes y símbolos*, Madrid, 1955 [4.ª reimp. 1983].

—, *Das Heilige und das Profane*, Hamburgo, 1957; trad. cast., Luis Gil, *Los sagrado y lo profano*, Madrid, 1967 [4.ª reimp. 1981].

—, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, 3 vols., París, 1976; trad. cast., Jesús Valiente, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, 3 vols, Barcelona, 1999.

—, y Couliano, I. P., *Dictionaire des réligions*, París, 1991; trad. cast., Isidro Arias, *Diccionario de las religiones*, Barcelona, 1992.

Escoto Eriúgena, J., *División de la naturaleza*; trad. cast., Francisco J. Fortuny, Barcelona, 2002.

Esteban Lorente, J. F., *Tratado de iconografía*, Madrid, 1990.

Euler, L., *Cartas a una princesa de Alemania sobre diversos temas de Física y Filosofía*; trad. cast., Carlos Mínguez, Zaragoza, 1990.

Eximeno, A., *Del origen y reglas de la música* (ed. Francisco Otero), Madrid, 1978.

Fernández de la Cuesta, I., *Historia de la música española. Desde los orígenes hasta el "ars nova"*, Madrid, 1983 [reimp. 1998].

Ferrater Mora, J., *Diccionario de filosofía*, México D. F., 1941. Ed. ampliada y revisada, Barcelona, 1994.

Ficino, M., *Tres libros sobre la vida* (contiene *La vida sobria*, de L. Cornaro); trad, cast., Marciano Villanueva, Madrid, 2006.

Finley, M.I., *The Ancient Greeks*, Londres, 1963; trad. cast., J. M. García de la Mora, *Los griegos de la antigüedad*, Barcelona, 1966 [6.ª reimp. 1980].

—, *Early Greece. The Bronze and Archaic Ages*, Londres, 1979; trad. cast., Teresa Sempere, *La Grecia primitiva. Edad del Bronce y Era arcaica*, Barcelona, 1983.

—, (ed.), *The Legacy of Greece. A new appraisal*, Oxford, 1981; trad. cast., Antonio Prometeo Moya, *El legado de Grecia. Una nueva valoración*, Barcelona, 1983.

Fludd, R., *Escritos sobre música*, trad. cast., (ed. de Luis Robledo), Madrid, 1979.

Frazer, J.C., *The Golden Bough*, Nueva York, 1890; primera ed. abreviada por el autor, Nueva York, 1922; trad. cast., Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, *La rama dorada*, México D.F., 1944, [12.ª reimp.], Madrid, 1989.

—, *Folklore in the Old Testament*, Nueva York, 1907-1908 [nueva ed. 1975]; trad. cast., Gerardo Novás, *El folklore en el Antiguo Testamento*, México D.F., 1981.

Fubini, E., *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento* y *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Turín, 1976; trad. cast., Carlos Guillermo Pérez, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, 1988.

—, *La musica nella tradizione ebraica*, Turín, 1994.

—, *Estetica della musica*, Turín, 1995; trad. cast., Francisco Campillo, *Estética de la música*, Madrid, 2001.

—, *El siglo XX: entre música y filosofía*, Valencia, 2004.

Gadamer, H.G., *Der Anfang des Wissens*, Stuttgart, 1999; trad. cast., Antonio Gómez Ramos, *El inicio de la sabiduría*, Barcelona, 2001.

Gaffurio, F., *Practica musice*, Milán, 1496 [reimp. facs. 1967]

—, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Milán 1518 [reimp. Facs 1969].
García Calvo, A., *Lecturas presocráticas*, Madrid, 1981.
—, *Del Lenguaje*, Madrid, 1979.
Gentili, B., y Pretagostini, R., (eds.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari, 1988.
Gevaert, F.A., *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, 2 vols, Gante, 1875 y 1881; [reimp. 1973].
Gille, B., *Les mécaniciens grecs*, París, 1980; trad. cast., Jorge Luis Mustieles, *La cultura técnica en Grecia. El nacimiento de la técnica*, Barcelona, 1985.
Givone, S., *Storia del nulla*, Bari, 1995; trad. cast., Alejo González y Demian Orosz, *Historia de la nada*, Buenos Aires, 2001.
Glasenapp, von H., *Die Philosophie der Inder*, Wiesbaden, 1958; trad. cast., Fernando Tola, *La filosofía de los hindúes*, Barcelona, 1977.
Godwin, J., *Harmonies of Heaven and Earth*, Londres, 1987; trad. cast., Radamés Molina y César Mora, *Armonías del cielo y de la tierra*, Barcelona, 2000.
—, *Music, Mysticism, and Magic: A Sourcebook*, Londres, 1986.
Goldáraz Gaínza, J. J., *Afinación y temperamento en la música occidental*, Madrid, 1992.
Gómez de Liaño, I., *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, 1986.
Goormaghtigh, G., *L'Art du Quin. Deux textes d'esthétique musicale chinoise*, Bruselas, 1990.
Gorman, P., *Pythagoras. A life*, Londres, 1979; trad. cast., *Pitágoras*, Dámaso Álvarez, Barcelona, 1988.
Gradenwitz, P., *The Music of Israel. From the Biblical Era to Modern Times*, Portland, 1996.
Graves, R., *Difficult questions, easy answers*, Londres, 1964; trad. cast., Lucía Graves y Maya Flakoll, *Los dos nacimientos de Dionisio y otros ensayos*, Barcelona, 1980.
Granet, M., *La religion des chinois*, París, 1998.
Grimal, P., *Dictionaire de la mythologie grecque et romaine*, París, 1951; trad. cast., Francisco Payarols, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1965 [2.ª reimp. 1984].

Grove : The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie (ed.), 20 vols, Londres, 1980.

—, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Stanley Sadie (ed.), 3 vols, Londres, 1984.

Guénon, R., *Symboles de la sciencie sacrée*, París, 1962; trad. cast., José Luis Tejada y Jeremías Lera, *Símbolos de la ciencia sagrada*, Barcelona, 1995.

Gurney, O.R., *The Hittites*, Londres, 1952 [3.ª reimp. 1981]; trad. cast., Augusto Herranz, *Los hititas*, Barcelona, 1995.

Guthrie, W.K.C., *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, Londres, 1952; trad. cast., Juan Valmard, *Orfeo y la religión griega*, Madrid, 2003.

Hamayon, R., *La chasse à l'âme. Esquisse du chamanisme sibérien*, Nanterre, 1990.

Hartmann, H., *Die Musik der sumerischen Kultur*, Frankfurt, 1960.

Harvey, J., *Music and Inspiration*, Londres, 1999.

—, *In Quest of Spirit. Thoughts on Music*, Berkeley-Los Ángeles, 1999.

Heidegger, M., *Sein und Zeit*, Tubinga, 1927; trad. cast., José Gaos, *El ser y el tiempo*, México D.F., 1951 [3.ª reimp. 1980].

Hegel, G.W.F. *Estética*, 2 vols; trad. cast., Raúl Gabás, Barcelona, 1988.

Helffer, M., *Mchod-Rol. Les instruments de la musique tibétaine*, París, 1994.

Hell, B., *Possesion et chamanisme. Les maîtres du désordre*, París, 1999.

Herrero de Jáuregui, M., *Tradición órfica y cristianismo antiguo*, Madrid, 2007.

Hickmann, H., *Les instruments de musique* (*Catalogue général des antiquités égypptienne du Musée du Caire*), El Cairo, 1949.

—, «Das Harfenspiel im alten Ägypten», *Die Musikforschung*, 5, 1952.

—, «Les harpes de l'Égypte pharaonique», *Bulletin de l'Institut d'Egypte*, 34, 1954.

—, «Le métier de musicien au temps des Pharaons», *Cahiers d'histoire égyptienne*, 6, 1954.

—, *Le problème de la notation dans l'Égypte ancienne*, El Cairo, 1955.

—, «La chironomie dans l'Égypte pharaonique», *Zeitchrift für ägyptische Sprache-und Altertumskunde*, 83, 1959.

—, *Musikgeschichte in Bildern II : Ägypten*, Leipzig, 1961.

Hildegarda de Bingen, *Scivias: Conoce los caminos*; trad. cast., Antonio Castro Zafra y Mónica Castro, Madrid, 1999.

Hornblower, S., *The greek World* 479-323 *BC*, Londres, 1983; trad. cast., *El mundo griego* 479-323 *a. C.*, Barcelona, 1985.

Horden, P., *Music and Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity*, Aldershot, 2000.

Howatson, M. C., *Oxford Companion to Classical Literature*, 1989; trad. cast., VV. TT., *Diccionario de la literatura clásica*, Madrid, 1991.

Idelsohn, A. Z., *Jewish Music. Its Historical Development*, Nueva York, 1926 [reimp. 1992].

Illich, I., *In the vineyard of the text. A commentary to Hugh's «Didascalicon»*, Chicago, 1993; trad. cast., Marta I. González, *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al «Didascalicon» de Hugo de San Víctor*, México D.F., 2002.

James, J., *The Music of the Spheres: Music, Science, and the Natural Order of the Universe*, Nueva York, 1993.

Jankélévitch, V, *La musique et l'ineffable*, París, 1961; trad. cast., Rosa Rius y Ramón Andrés, *La música y lo inefable*, Barcelona, 2005.

Jenkins, J., y Rovsing-Olsen, P., *Music and Musical Instruments in the World of Islam*, Londres, 1976.

Jiménez Zamudio, R., *Mitología mesopotámica: Adapa y Etana. Dos poemas acadios*, Madrid, 2004.

Jullien, F., *Procès ou création. Une induction à la pensée chinoise*, París, 1989.

—, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l' esthétique de la Chine*, ; trad. cast., Anne-Hélène Suárez Girard, *Elogio de lo insípido*, Madrid, 1998.

Jung, C.G., *Psychologie und Religion*, Zúrich, 1938; trad. cast., Ilse T.M. de Brugger, *Psicología y religión*, Barcelona, 1998 [5.ª reimp.].

—, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Frankfurt, 1961; trad. cast., Mª Rosa Borrás, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, 1989.

—, y Wilhelm, R., *Das Geheimnis der goldenen Blüte*, 1929; trad. cast., Roberto Pope, *El secreto de la flor de oro*, Barcelona, 2003.

Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Ditzingen, 1986; trad. cast., *Crítica del juicio*, Madrid, 2005.

Kepler, J., *Harmonices mundi*, 1619 [reimp. Múnich, 1967].

—, *El secreto del Universo*; trad. cast., Eloy Rada, Madrid, 1992.

Kircher, A., *Musurgia universalis*, Roma, 1650 [reimp. 1970].

—, *El Arca de Noé. La naturaleza, el mito y el siglo XVII*; trad. cast., Atilano Martínez, Colmenar Viejo, Madrid, 1989.

Klibansky, R. Véase Panofsky, E.

Klossowski de Rola, S., *Alchemy. The Secret Art*, Londres, 1973; trad. cast., *Alquimia. El arte secreto*, Madrid, 1988.

—, *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, Londres, 1988; tard. cast., José Antonio Torres Almodóvar, *El juego áureo: 553 grabados alquímicos del siglo XVII*, Madrid, 1988 [reimp. 2004].

Koetsier, T. Véase Bergmans, L.

Kurz, O., véase Kris, E.

Lang, P.H., *Music in Western Civilization*, Nueva York, 1948; trad. cast., *La música en la civilización occidental*, Buenos Aires, 1958.

Langer, S., *Philosophy in a New Key*, Nueva York, 1942.

Lara Peinado, F., *La civilización sumeria*, Madrid, 1999.

Lemaire, F.C., *Le destin juif de la musique*, París, 2001.

Lévi-Strauss, C., *Le cru et le cuit (Mythologiques, I)*, París, 1964.

—, *Regarder, Écouter, Lire*, París, 1993; trad. cast., E. Calatayud, *Mirar, escuchar, leer*, Madrid, 1994.

Lippman, E.A., *Musical thought in Ancient Greece*, Nueva York, 1964.

Lloyd, G.E.R., *Polarity and Analogy. Two types of argumentation in early greek thought*, Cambridge, 1966; trad. cast., Luis Vega, *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*, Madrid, 1987.

—, *Los cinco sentidos y el Arte*, Madrid, 1997.
Lurker, M., *Die Botschaft der Symbole. In Mythen, Kulturen und Religionen*, Múnich, 1990; trad. cast., Claudio Gancho, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, Barcelona, 1992.
Lagrange, F., *Musiques d'Égypte*, París, 1996.
Lalou, M., *Les religions du Tibet*, París, 1970 ; trad. cast., Ramón Prats, *Las religiones del Tíbet*, Barcelona, 1974.
Lang, P., *Music in Western Civilization*, Nueva York, 1941.
Langer, S., *Philosophy in a New Key*, Nueva York, 1942.
Ligeti, G., *Neuf essays sur la musique*, Ginebra, 2001.
Luce, J.V., *Homer and the Heroic Age*, Londres, 1975; trad. cast., Marina Picazo, *Homero y la edad heroica*, Barcelona, 1984.
Lurker, M., *Die Botschaft der Symbole. In Mythen, Kulturen und Religionen*, Múnich, 1990; trad. cast., Claudio Gancho, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, Barcelona, 1992.
Maas, M. y McIntosh Snyder, J., *Stringed Instruments of Ancient Greece*, Yale, 1989.
Mackenzie, D.A., *India*, Londres, 1985 [reimp. 1993].
Mahillon, V.-Ch., *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, 5 vols, Gante, 1893 (2.ª ed.), [reimp. 1978].
Maioli, W., *Son et Musique. Leurs origines*, París, 1991.
Malhomme, F. y Wersinger, A. G., (eds.), *Mousikè et aretè. La musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, París, 2007.
Manniche, L., *Ancient Egyptian Musical Instruments*, Múnich, 1975.
—, *Musical instruments from the tomb of Tut'Ankhamun*, Oxford, 1976.
—, *Music and Musicians in ancient Egypt*, Londres, 1991.
—, *L'Art égyptien*, París, 1994; trad. cast., Fernando Villaverde, *El arte egipcio*, Madrid, 1997.
Mathieu, B. Véase Bickel, S.
McIntohs Snyder, J. Véase Maas, M.
Merker, B. Véase Wallin, N.L.
Mersenne, M., *Harmonie universelle*, 3 vols, París, 1636 [reimp. facs. 1986].

Merriam, A., *The Anthropology of Music*, Evantson (Illinois), 1964.
Meyer-Baer, K., *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton, 1970.
Migne, J. P. Véase Boecio, A.M.T.S.
Mithen, S., *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Londres, 2005.
Moormann, E. M., y Uitterhoeve, W., *Van Achilleus tot Zeus* (1985) y *Van Alexandros tot Zenobia* (1987), Nijmegen, 1989. Existe una interesante edición italiana, *Miti e personaggi del mondo clásico. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, Milán, 1997.
Muller, F. Véase Auer, P.
Nassarre, P., *Escuela musica segun la practica moderna*, 2 vols, Zaragoza, 1724 [reimp. facs. 1980].
Neubauer, J., *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century*, Yale, 1986; trad. cast., Francisco Giménez Gracia, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, 1992.
New Oxford History of Music, Londres, 1960 [reimp. 1992].
Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*; trad. cast., Andrés Sánchez Pascual, Madrid, 1973 [15.ª reimp. 1996].
Otto, W.F., *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Düsseldorf, 1954; trad. cast., Hugo F. Bauzá, *Las Musas y el origen divino del canto y del habla*, Madrid, 2005.
Panofsky, E., Klibansky, R., y Saxl, F., *Saturn and Melancholy*; trad. cast., María Luisa Balseiro, *Saturno y la melancolía*, Madrid, 1991.
Pastor, B. Véase Roberts, E. A.
Peretz, I., y Zatorre, R., (eds.), *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford, 2003.
Pérez Arroyo, R., *La música en la era de las pirámides*, Madrid, 2001.
Pirrotta, N., *Poesia e musica e altri saggi*, Florencia, 1994.
Piqué Angordans, A., *Sofistas. Testimonios y fragmentos*, Barcelona, 1985.
Piulats, O., *Egiptosophia. Relectura del Mito al Logos*, Barcelona, 2006.

Praetorius, M., *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel, 1614-1620 [reimp. facs. 1980].

Pretagostini, R. Véase Gentili, B.

Prigogine, I., *La nascita del tempo*, Roma-Nápoles, 1988; trad. cast., Josep Maria Pons, *El nacimiento del tiempo*, Barcelona, 1991 [3.ª reimp. 1998].

Rault, L., *Instruments de musique du monde*, París, 2000.

Rachewiltz, B. de., *An Introduction to Egyptian Art*, Londres, 1966.

—, *Gli antichi egizi*, Roma, 1987; trad. cast., Lorenzo Cortina, *Los antiguos egipcios*, Barcelona, 1991.

Rameau, J-Ph., *Traité de l'harmonie*, París, 1722 [reimp. facs. 1983].

Reinach, S., *Orphée*, París, 1904; trad. cast., Domingo Vaca, *Orfeo. Historia general de las religiones*, Madrid, 1910 [2.ª reimp. 1985].

Reinach, Th., *La musique grecque*, París, 1926 [reimp. 1979].

Renfrew, A.C., y Zubrow, E. (eds), *The Ancient Mind*, Cambridge, 1994.

Reynoso, C., *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, 2006.

Rimer, J., *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*, Londres, 1969.

Ripa, C., *Iconologia di... nella quale si descrivono diversi imagini di Virtú, Vitii, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie d'Italia, Fiumi, Tutte le parti del Mondo, ed altre infinite materie. Opera utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, e ad'ogni studioso...*, Siena, 1613; trad. cast., Juan Barja, Yago Barja, Rosa Mª Mariño y Fernando García Romero, *Iconología de en la que se describen diversas imágenes de virtudes, vicios, afectos, pasiones humanas, artes, disciplinas, humores, elementos, cuerpos celestes, provincias de Italia, ríos, todas las partes del mundo y otras infinitas materias. Obra útil para oradores, predicadores, poetas, pintores, escultores, dibujantes, y para todos los estudiosos en general*, Madrid, 1987 [3.ª reimp. 2002].

Roberts, E.A. y Pastor, B., *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*, Madrid, 1996 [5.ª reimp. 2005].

Robertson, A., y Stevens, D., *The Pelican History of Music*, Middlesex, 1966; trad. cast., Aníbal Froufe, *Historia general de la música*. Para nuestro libro es de interés el primero de los 4 vols, Madrid, [2.ª ed.] 1977.

Robinet, I., *Histoire du taoïsme des origines au XVIe siècle*, París, 1991.

—, *Lao zi et le Tao*, París, 1996.

Roten, H., *Musiques liturgiques juives*, París, 1998.

Rouget, G., *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générales des relations de la musique et de la possession*, París, 1980 [reimp. 1990].

Roux, G., *La Mésopotamie. Essai d'histoire politique, économique et culturelle*, París, 1985; trad. cast., José Carlos Bermejo, *Mesopotamia. Historia política, económica y cultural*, Madrid, 1987 [3.ª reimp. 1998].

Rovsing-Olsen, P. Véase Jenkins, J.

Rowell, L., *Thinking about Music*, Amherst, 1983; trad. cast., Miguel Wald, *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona, 1996.

Ruwet, N., *Langage, musique et poésie*, París, 1972.

Salazar, A., *La música de España*, específicamente el primero de los 2 vols de que consta la obra, «De las cuevas al siglo XVI», Madrid, 1953 [ed. 1972].

Sachs, C., *Real-Lexicon der Musikinstrumente*, Berlín, 1913 [reimp. Nueva York, 1979].

—, *Die Musikinstrumente des Alten Ägyptens*, Berlín, 1921.

—, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, 1930.

—, *The History of Musical Instruments*, Nueva York, 1940; trad. cast., *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires, 1947.

—, *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*, Nueva York, 1943; trad. cast., Ernesto Martínez Ferrando, *La música en la Antigüedad*, Barcelona-Buenos Aires, 1947.

Sauvanet, P., *Le Rythme grec d'Héraclite à Aristote*, París, 1999.

Saviani, C., *L'Oriente di Heidegger*, Génova, 1998; trad. cast., Raquel Bouso, *El Oriente de Heidegger*, Barcelona, 2004.

Saxl, F. Véase Panofsky, E.

Scelsi, G., *Les anges sont ailleurs...*, Arlés, 2006.

Schaeffner, A., *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à la histoire de la musique instrumentale*, París, 1936 [reimp. París-La Haya, 1994].
Schleberger, E., *Die indische Götterwelt*, Múnich, 1997; trad. cast., Pedro Piedras, *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo*, Madrid, 2004.
Schneider, M., *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, 1946 [reimp. 1998].
Schipper, K., *Le Corps taoïste*, París, 1997; trad. cast., Joaquín Pérez Arroyo, *El cuerpo taoísta*, Barcelona, 2003.
Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*; trad. cast., Roberto R. Aramayo, 2 vols, Barcelona, 2003.
Schott-Billmann, F., *Le besoin de danser*, París, 2001.
Seltman, Ch., *Women in Antiquity*, Londres, 1956.
Sennet, R., *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, Nueva York, 1994; trad. cast., Césal Vidal, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, 1997.
Serres, M., *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, París, 1977; trad. cast., José Luis Pardo, *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Valencia, 1994.
Sève, B., *L'altération musicale*, París, 2002.
Sini, C., *Passare il segno*, Milán, 1981; trad. cast., Juan Vivanco Gefaell, *Pasar el signo*, Madrid, 1989.
Sloterdijk, P., *Weltfremdheit*, Frankfurt, 1993; trad. cast., Eduardo Gil Bera, *Extrañamiento del mundo*, Valencia, 1998.
Soden, G. von., *Einführung in die Altorientalistik*, Darmstadt, 1985; trad. cast., Claudio Gancho, *Introducción al orientalismo antiguo*, Sabadell, 1987.
Spycket, A., *Musique suméro-babylonienne et archéologie*, París, 1981.
Steiner, G., *Errata: An examined life*, Londres, 1997; trad. cast., Carlos Martínez Muñoz, *Errata*, Madrid, 1998.
Staal, F., *Rules Without Meaning. Essays on Ritual, Mantras and the Science of Man*, Nueva York, 1988.
Stevens, D. Véase Robertson, A.
Stravinsky, Í., *Poétique musicale*, París, 1945; trad. cast., E. Grau, *Poética musical*, Madrid, 1977 [reimp. 2006].

Stauder, W., *Die Harfen und Leiern der Sumerer*, Frankfurt, 1957.
Tatarkiewicz, W., *Historia Estetyki*, Varsovia, 1970; trad. cast., Danuta Kurzyca, *Historia de la estética (I). La estética antigua*, Madrid, 1987.
The Oxford Dictionary of World Religions, (ed. John Browker), Oxford, 1997. Existe una versión reducida de esta obra, *The Concise Oxford Dictionary of World Religions* (ed. John Browker) en trad. cast., TT. VV., *Diccionario abreviado Oxford de las religiones del mundo*, Barcelona, 2006.
Thomas, D.A., *Music and the Origins of Language: Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, 1995.
Thuan, T.X., *La Mélodie secrète*, París, 1988; trad. cast., Josep Sarret, *La melodía secreta*, Barcelona, 2007.
—, *Le Chaos et l'Harmonie*, París, 1998.
Torelli, M., *Storia degli etruschi*, Roma-Bari, 1981; trad. cast., Teófilo de Lozoya, *Historia de los etruscos*, Barcelona, 1996.
Tranchefort, F-R., *Les instruments de musique dans le monde*, París, 1980; trad. cast., Carmen Hernández Melero, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, 1985.
Trebolle Barrera, J., *Libro de los Salmos. Religión, poder y saber*, Madrid, 2001.
Trías, E., *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, 2007.
Trinkaus, E., *The Shanidar Neanderthals*, Nueva York, 1983.
Tucci, G., *Teoria e pratica del mandala*, Roma, 1969; trad. cast., Ernesto Carratalá, *Teoría y práctica del mandala*, Barcelona, 1973.
Uitterhoeve, W. Véase Moormann, E.M.
Vandor, I., *La musique du bouddhisme tibétain*, París, 1976.
Vernant, J.-P., *Les origines de la pensée grecque*, París, 1962; trad. cast., Marino Ayerra, *Los orígenes del pensamiento griego*, Buenos Aires, 1979.
—, *La mort dans les yeux*, París, 1985; trad. cast., Daniel Zadunaisky, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, 1986.
—, *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines*, París, 1999; trad. cast., Joaquín Jordá, *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, Barcelona, 2000.

Vico, G., *Ciencia nueva*, 2 vols; trad. cast., J. M. Bermudo, Barcelona, 1985.
Wackenroder, H., *Werke und Briefe*, Heidelberg, 1967.
Wallin, N.L., Merker, B., y Brown, S. (eds), *The Origins of Music*, Cambridge, 2000.
Warden, J., (ed.), *Orpheus. The metamorphoses of a Myth*, Toronto, 1985.
Wersinger, A.-G. Véase, Malhomme, F.
West, M.L., *Ancient Greek Music*, Oxford, 1992.
Winternitz, E., *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, Londres, 1967.
Wilkins, N., *La musique du diable*, Sprimont, 1999.
Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen*, 1977; trad. cast., Elsa Cecilia Frost, *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid, 1995.
Xenakis, I., *Musique. Architecture*, París, 1971.
Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, México D.F., 1955 (2.ª ed. 1986).
Zatorre, R. Véase Peretz, I.
Ziegler, C., *Les instruments de musique égyptiens au Musée du Louvre*, París, 1979.
Zubrow, E. Véase Renfrew, A.C.

ÍNDICES

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

DERECHOS DE LAS ILUSTRACIONES

EL ACANTILADO · 161

¿Cuándo comenzó la música? Esta pregunta guía a Ramón Andrés desde el originario encuentro del hombre con el sonido hasta la obra de los compositores contemporáneos, desde China y Mesopotamia, pasando por la India, Egipto, Grecia y Roma, hasta el Occidente moderno, a través de la magia, la medicina, las matemáticas y la astronomía. *El mundo en el oído* es un estudio extraordinariamente documentado y también un intenso recorrido por un arte que, siglo tras siglo, se ha revelado como una insustituible fuente de conocimiento y deleite.



